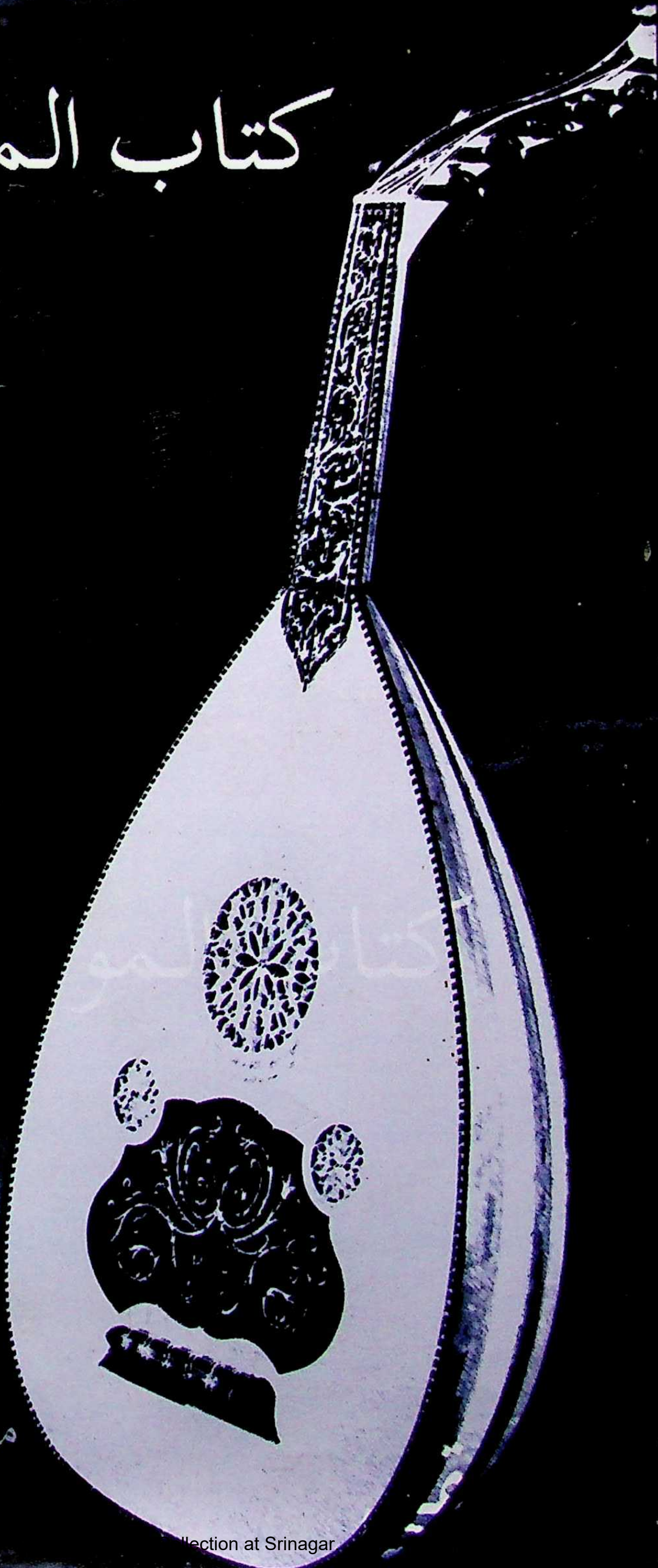
کتاب الموسیقی



محمد امین لالا
بیلا نواز



محمد امین لالہ حکومت ہند کی وزارتِ ذرائع ابلاغ کے محکمہ میں بحیثیت معاون ناظم اعلیٰ نافذ ہیں۔ انہوں نے .M.Com کشمیر یونیورسٹی، سری نگر سے مکمل کیا۔ 1983ء میں اکھل بھارتیہ گاندھرو مہاودھیالیہ سے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں ایڈوانس ڈپلوما حاصل کیا۔ ایک شوقیہ موسیقار ہونے کے ساتھ ساتھ انہوں نے آل انڈیا ریڈیو سے بیلانوازی میں گریڈ-بی کی سند حاصل کی۔ 1981ء سے دوردرشن کیندر اور ریڈیو کشمیر سے وابستہ رہے ہیں۔ وادی کے مشہور و معروف موسیقار حضرات سے منسلک رہے۔ وادیٔ کشمیر کے شہرت یافتہ کلاسیکل موسیقار، کمپوزر، ستار نواز اور بیلانواز جناب کاکاجی صفایا سے تعلیم حاصل کی۔ عالمی شہرت یافتہ مغربی موسیقار مرحوم ڈاکٹر ارجمند درّانی سے انہوں نے اسٹاف نوٹیشن (رسمِ خط) اور مغربی طرز کا وائیلن بجانا سیکھا۔ مرحوم ڈاکٹر درّانی نے جرمنی اور دیگر مغربی ممالک میں مختلف سازینوں میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا ہے۔

محمد امین لالہ کو ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کا گہرا علم ہے۔

محترم محمد سلیم خان صاحب:

یہ کتاب میں تحفۃً پیش کرتا ہوں

اپنے خیالات سے آگاہ کریں

آپ کا اپنا

محمد اسحق ڈالہ

17/09/011

کتابُ الموسیقی

مصنف

محمد امین لالا
(بیلانواز)

لالا پبلشرز

348، لال نگر (میتھن روڈ) نزدیک غوثیہ مسجد،
چھانہ پورہ، سری نگر (جموں و کشمیر)

LALA PUBLISHERS
348, Lal Nagar (Methan Road),
Near Gousia Masjid, Chanapora
Srinagar (J&K)
Email: lala_mohdamin@yahoo.com
فون نمبر: 0194-2431465

نام کتاب	:	کتابُ الموسیقی
مصنف	:	محمد امین لالا (بیلا نواز)
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	₹1000/=
سنہ اشاعت	:	۲۰۱۰ء
کتابت	:	مشتاق احمد بٹ (حنین میڈیا)
ڈیزائن	:	زبیر ظہور لالا
ملنے کا پتہ	:	فرید بکڈپو (پرائیویٹ) لمیٹیڈ

تقسیم کار

لالا ٹریڈرس

متصل جامع مسجد (اہلحدیث)، چھانہ پورہ،

سری نگر (جموں وکشمیر)

LALA TRADERS

Opposite Jama Masjid (Ahal-E-Hadees)

Chanapora Srinagar, Jammu & Kashmir

DEDICATED

TO

MY MOTHER

&

TEACHER

(MR. KAKAJI SAFAYA)

فہرست مضامین

پیش لفظ

مصنف کو میں بچپن سے جانتا ہوں اور موسیقی کا شوق شروع سے تھا۔ ایک ہی محلے میں رہنے کی وجہ سے میں اِن کے گھر سے اچھی طرح واقف ہوں۔ اِن کے والد بڑے ہی شریف النفس انسان تھے میرا اُن کے ساتھ قریبی رابطہ تھا۔ اِن کے اُستاد جناب کا کاجی صفایا میرے شاگرد رہے ہیں اور انہوں نے میرے پاس ستار کی تربیت حاصل کی ہے۔ وہ کشمیر کے بہت ہی قابل اور اعلیٰ درجہ کے اُستادوں میں سے ایک ہیں۔ مصنف کو اِن کے پاس موسیقی سیکھنے کا شرف حاصل ہوا جس کی وجہ سے بہت ہی کم عرصے میں وائیلن بجانے میں مہارت حاصل کی۔ ان کی ملاقات اکثر ریڈیو کشمیر سرینگر اور دوردرشن کیندر سرینگر کے سٹیڈیو میں ہوتی تھی جہاں پروگراموں میں اکٹھے ساز بجانے کا موقعہ ملتا تھا۔ آج کل کشمیر میں یہی ایک وائیلن وادھک ہیں۔ وائیلن بجانے کے لحاظ سے مشکل ساز ہے لیکن موسیقی میں لگن اور ریاض سے انہوں نے اس فن میں اعلیٰ مقام حاصل کیا۔ یہ ہندوستانی کلاسیکل اور لائٹ موسیقی بجانے میں ماہر ہیں۔ میں جب بھی ان سے ملتا ہوں موسیقی کے سوالات کی فہرست بنا کر رکھی ہوتی ہے۔ ہر سوال کا جواب حاصل کرنا اور تہہ تک جانا اس کی عادت بن چکی ہے۔ مجھے اس کا موسیقی کے ساتھ اتنا شوق دیکھ کر بڑی خوشی ہوتی ہے۔ کبھی ساز بجانے کا ڈھنگ،

گھرانے، قدیم اور جدید سنگیت کے بارے میں سوالات کرنا اس کا معمول بن چکا ہے۔ کبھی میرے پاس آتے ہیں اور کبھی فون پر رابطہ کرتے ہیں اور سیکھنے کا سلسلہ اور سوالوں کا جواب حاصل کرنا بدستور جاری ہے۔

میں نے اس کتاب کے تمام موضوعات کو غور سے پڑھا۔ اس کتاب کی فہرست میں جو اقتباسات دیئے گئے ہیں ان کو دیکھ کر مجھے بے حد مسرت ہوئی کیونکہ اس کتاب کا تمام تر حصہ ابتدائی کورس سے لیکر ایم اے (موسیقی) کے سیلبس تک جو کہ ہندوستان کی اعلیٰ یونیورسٹیوں میں رائج ہے کے مطابق ہے۔ اس کتاب کے بارے میں میں دو باتوں کو ضرور بیان کرنا چاہتا ہوں۔ سب سے پہلے اُردو زبان میں موسیقی پر معیاری کتابیں موجودہ دور میں دستیاب نہیں ہیں۔ دوسری حقیقت یہ کہ کشمیر میں موسیقی کے شاگرد اس کمی کو بہت پہلے سے محسوس کرتے تھے کہ اردو زبان میں موسیقی کی کوئی معیاری کتاب دستیاب ہو۔ مجھے لگتا ہے کہ یہ کمی اس کتاب کے شائع ہونے سے پوری ہو جائے گی۔ اس کتاب کا استفادہ موسیقی سے وابستہ لوگوں کے علاوہ عام لوگوں کو بھی ہوگا جو موسیقی کے بارے میں جاننے کے اِتسُک ہوں۔ اس بات کا میں اعتراف کرتا ہوں کہ معیار کے لحاظ سے دورِ حاضر میں اتنی اچھی کتاب پورے ہندوستان میں میسر نہیں ہے۔ اس کتاب میں ہر ایک مضمون پر تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے۔ میری رائے ہے کہ یہ کشمیر کے پہلے اعلیٰ درجہ کے مصنف ہیں جنہوں نے اردو زبان میں موسیقی کی معیاری کتاب تصنیف کی۔ میری زندگی میں اس طرح کی کوشش ہماری ریاست میں کسی نے نہیں کی۔ ہماری ریاست میں خاص کر ہندی زبان میں

بھی آج تک اتنی اچھی کتاب شائع نہیں ہوئی ہے۔

آخر پر میں اپنے عزیز و ہونہار وائیلن نواز اور مصنف کی اس کوشش کو سراہتا ہوں اور دل کی گہرائیوں سے مبارک باد دیتا ہوں۔ میرا آشیرواد ہمیشہ اِن کے ساتھ رہے گا۔ میں اُمید کرتا ہوں کہ یہ موسیقی پر آگے بھی لکھتے رہیں گے جس کے لئے میں بھگوان سے پرارتھنا کرتا رہوں گا۔

O.n. Raina

اومکار ناتھ رینہ (ستار نواز)

ریٹائرڈ ہیڈ آف ڈپارٹمنٹ (میوزک)

میوزک اینڈ فائین آرٹ جموں

پتہ:

بڈیار بالا سرینگر کشمیر

حال: 42/2 ترکوٹہ نگر جموں

تاریخ: 19 اکتوبر 2010

موسیقی کے نوٹ بھی تیار کیا کرتا تھا جو قریب دس سال کے عرصے تک اچھی مقدار میں جمع ہو گئے۔ جب میرے اُستاد جناب کا کا جی صفایا صاحب 1986ء میں کشمیر سے ممبئ منتقل ہو گئے تو میں اُن سے سینہ بہ سینہ موسیقی سیکھنے سے محروم ہو گیا لیکن فون کے ذریعے رابطہ قائم رہا اور تربیت کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ اُستاد کے دور رہنے سے ریاض میں کمی ضرور ہوتی ہے لیکن شوق بدستور تھا۔ موسیقی کا شوق پورا کرنے کے لئے میں موسیقی کی کتابوں کی طرف راغب ہو گیا۔ مجھے جب بھی کشمیر سے باہر جانے کا موقعہ ملتا تھا میں موسیقی کی کتابوں کی خریداری کرتا تھا۔ اس طرح کئی دہائیوں کی مسلسل کاوشوں کے بعد میں اس مقام پر پہنچ گیا جہاں پر میں ایک کتاب کی تصنیف کے بارے میں سوچنے لگا۔

موسیقی سیکھنے کے حوالے سے میں اپنے اُستاد جناب کا کا جی صفایا صاحب اور اپنی ماں کے بارے میں بتانے سے نہیں رہ سکتا ہوں۔ میں اپنے اُستاد جناب کا کا جی صفایا صاحب سے عام طور موسیقی کی تربیت و تعلیم سے فارغ ہو کر دیر رات گھر واپس آتا تھا اور ماں کے علاوہ گھر میں کوئی فرد سنگیت سیکھنے کے لئے راضی نہیں تھا۔ مجھے ہمیشہ ماں تب تک کھڑکی پر انتظار کرتی رہتی تھی جب تک میں گھر نہیں لوٹتا۔ اس کتاب کے صحیح حقدار میری ماں اور میرے اُستاد ہی ہیں۔ اگر مجھے لوگ اس لائق سمجھیں گے کہ میں اُن کی خواہشات کو پورا کرنے میں کامیاب رہا تو اس کا سہرا اِن ہی کے سر ہے۔ مجھے کا کا جی صفایا کے بڑے احسان ہیں جنہوں نے مجھے موسیقی کی رہنمائی کے ساتھ ساتھ انسانی اصولوں اور قدروں سے روشناس کرایا۔ اس کتاب کو

لکھنے کے دوران مجھے شروع سے آخر تک اُن کی رہنمائی حاصل رہی۔

اس کتاب کو مکمل کرنے کے دوران مجھے بہت سے لوگوں کی ضرورت محسوس ہوئی اور انہوں نے مجھے عملی و علمی امداد کی۔ میں اُن سب عزیز واقارب کا احسان مند رہوں گا جن کی رہنمائی اور متبرک تجویزوں سے اس کتاب کو میں پایہ تکمیل کو پہنچا سکا۔ میں اُن میں سے کچھ لوگوں کے نام ضرور بیان کرنا چاہتا ہوں جنہوں نے میرے ساتھ اس کتاب کو انجام دینے میں مدد کی۔ میرے بزرگ رہبر و اُستاد اور کشمیر کے مشہور ستار نواز جناب اومکار ناتھ رینہ (ہیڈ آف ڈپارٹمنٹ میوزک ، میوزک اینڈ فائین آرٹ ، جموں) ۔ مرحوم ڈاکٹر ارجمند ڈرانی (پی ایچ ڈی ریاضی و طبعیات۔ جرمنی) مغربی طرز کے وائیلن نواز۔ انہوں نے مجھے مغربی موسیقی کے رسمِ خط (Staff Notation) اور اس رسمِ خط میں مغربی انداز کا وائیلن بجانے کی تربیت دی۔ میرے قریبی دوست اور وائیلن نواز جناب موہن کشن رینہ (آڈٹ آفیسر ، اے جی آفس سرینگر)۔ جناب مُنیر احمد میر صاحب (مشہور گلوکار اور میوزک کمپوزر ، کلچرل ونگ ، انفارمیشن ڈپارٹمنٹ سرینگر) اِن کی قیمتی تجویزوں کا میں بہت ہی احسان مند ہوں۔ ڈاکٹر مشتاق احمد صدیقی (پروفیسر بزنس سکول یونیورسٹی آف کشمیر سرینگر) انہوں نے سب سے پہلے مجھے موسیقی پر کتاب لکھنے کا مشورہ دیا۔ انیل رینہ بانسری وادھک (اُستاد موسیقی)۔ انیل کول طبلہ نواز (اُستاد میوزک اینڈ فائین آرٹ سرینگر کشمیر)۔ جناب ظفر کنٹھ (پروفیسر ریاضی ڈپارٹمنٹ آف انفارمیشن ٹکنولوجی سرینگر)۔ ڈاکٹر پرویز سلطان لالہ۔ ایم ڈی

(کنسلٹنٹ فورٹس ہسپتال نئی دہلی) انہوں نے مجھے سنگیت رتنا کر کتاب میں دۓ گئۓ انسانی جسم کی تشریح اور دورِ حاضر میں تسلیم شدہ تشریح میں تفریق سے متعارف کرایا۔ موسیقی کے سُر اور شُرتیاں انسانی نسوں اور اعضاؤں سے تعلق بتایا گیا ہے جس کی تصدیق جدید علمِ طِب سے کرنا ضروری تھا۔ سُریندر سپرو ستار نواز (ریڈیو کشمیر جموں)۔ مرحوم مشتاق احمد ڈار سنطور نواز (کشمیری صوفیانہ) انہوں نے مجھے وقتاً فوقتاً صوفیانہ موسیقی کے مقام اور دوسرے متعلقہ موضوعات سے آگاہ کیا۔

میں نے جن کتابوں کا مطالعہ کیا اُن میں سے بہت ساری مخطوطات و مطبوعات مولانا آزاد لائیبرری علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ اور سالار جنگ لائیبرری حیدرآباد سے حاصل کی ہیں۔ اگر مجھے وہاں کے لائیبرری سٹاف کا تعاون حاصل نہیں ہوتا تو شاید ہی اس کتاب کے بیشتر موضوعات پر روشنی ڈال سکتا۔ اس ضمن میں میں محترمہ آصفہ کوثر (ریسرچ سکالر و انچارج شعبہ مخطوطات) سالار جنگ لائیبرری حیدرآباد ۔ جناب ڈاکٹر طیب سجاد اصغر (قلمی نام عطا خورشید) سینئر اسسٹنٹ لائیبررین مولانا آزاد لائیبرری علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ اور محترمہ شایستہ بدر (قلمی نام شایستہ خان) اسسٹنٹ لائیبررین مولانا آزاد لائیبرری علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کا نام بھول نہیں سکتا جن کی فراخ دلانہ مدد وتعاون سے میں بہت سارے نادر مخطوطات و مطبوعات کے خزانوں سے متعارف ہوا اور کافی حد تک اس کتاب کو مکمل کرنے میں کامیاب رہا۔

میں نے کئی دہائیوں سے اظہارِ تشکر کے الفاظ کشمیر کے بلند ترین دانشور اور

ادیب وشاعر جناب پروفیسر رحمان راہی صاحب کے لئے محفوظ رکھے ہیں۔ میں اس بات کا اعتراف کرتا ہوں کہ انہوں نے مجھے موسیقی پر کتاب لکھنے کا شوق اُجاگر کیا۔ 1984ء میں پروفیسر صاحب ہیڈ آف ڈپارٹمنٹ، کشمیری یونیورسٹی آف کشمیر میں تعائینات تھے۔ میں نے اُس ڈپارٹمنٹ میں اُس دوران موسیقی کی امواج (Frequency) پر مکالہ پڑھا جس پر کوئی تنقید نہیں کرسکا شاید اسی لئے کہ کوئی بھی موسیقی کے بارے میں نہیں جانتا تھا لیکن جناب رحمان راہی صاحب نے خود ہی مکالے کی کئی باتوں پر روشنی ڈالی۔ اُس روز اُن کی ایک بات آج تک میرے ذہن میں نقش کرگئی جو انہوں نے مجھے مخاطب ہوکر کہا کہ " آپ کو موسیقی میں کوئی اچھا کام انجام دینا چاہئے" اِن الفاظ کو سُن کر مجھے بڑی حوصلہ افزائی ہوئی اور اگلے ہی دن موسیقی کے جتنے بھی نوٹ یاداشت کے لئے مین نے تیار کئے تھے ترتیب وار محفوظ کر کے رکھنا شروع کیا۔ مجھے اُن دنوں ایسی اُمید نہیں تھی کہ میں موسیقی کو جاری رکھ سکوں اور اس کے علم کے بارے میں میرا شوق بڑھ جائے گا۔ ایسی حوصلہ افزائی کیلئے میں اُن کا ممنون رہوں گا ورنہ موسیقی کے وہ تیار کئے ہوئے نوٹ کاغذ کے بے معنی ٹکڑوں کی طرح کسی بے زبان کی خوراک بن چکی ہوتی۔

مجھے معلوم ہے کہ اس کتاب میں بہت ساری خامیاں رہ گئی ہوں گی کیونکہ میں ناچیز اُتنا علم نہیں رکھتا جس کی آپ اُمید کرتے ہیں۔ میں نے اس کتاب کو تصنیف کر کے بڑی ہمت جتائی ہے کیونکہ میری حیثیت اُن قابل اور فنِ موسیقی میں مہارت رکھنے والے اُستادوں اور خاص کر اردو زبان کے ماہروں کے سامنے آفتاب کو چراغ

دکھانے کے مترادف ہے۔ میں اُمید کرتا ہوں کہ آپ اس کتاب میں رہ گئی کوتاہیوں سے مجھے آگاہ کریں گے تا کہ میرے علم میں اضافہ ہو جائے اور اس کتاب کے اگلے شمارے میں اُن غلطیوں کا ازالہ کرسکوں۔ آپ کی کوئی بھی رائے میرے لئے اعزاز ہوگا۔

محمد امین لالا (بیلانواز)

مصنف

تاریخ

اکتوبر 2010

موسیقی

موسیقی کی تاریخ اور ہیت ہر جگہ الگ الگ طریقے سے بیان کی گئی ہے۔ ہر ملک اور شہر میں اس کی اپنی اپنی داستان رہی۔ عرب سے لیکر ایران، تُرکی سے لیکر ہندوستان اس کی تفسیر و تاریخ مختلف بیان کی گئی ۔موسیقی کے نغموں کو کہیں دستگاہ ، کہیں مقام ، کہیں راگ اور کہیں بندھش کے نام دئے گئے لیکن اِن سب کا عمل کم و بیش ایک جیسا رہا۔اس کے پیمانوں کا نام مختلف علاقوں میں مختلف رہا لیکن میزان ایک۔ کہیں دادرا ، کہروا ، روپک اور کہیں خمسہ ، سواری ، پہلوان۔ موسیقی کی کوئی ملکی حد نہیں ہوتی۔ دریا کی طرح آزاد ہو کر شہروں اور بستیوں میں صدیوں سے سفر کرتا رہا۔تمام دشواریوں کے باوجود موسیقی نے اپنی شاخیں اس دُنیا کی ہر گلی و چوراہے تک پھیلا دی اور اپنا تشخص برقرار رکھنے میں کامیاب رہا۔

معدن الموسیقی میں موسیقی کو دو حصوں میں تقسیم کر کے سمجھایا گیا ہے۔یعنی موسا اور قی ۔ 'موسا' کا معنی ہوا اور 'قی' کا مطلب گرہ یا گانٹھ۔اس طرح موسیقی کا پورا مطلب ہوا میں گرہ باندھنا۔ ایک تار کو الگ الگ جگہوں پر باندھنے سے الگ الگ آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔اگر یہ گرہ یا گانٹھ (Frets) اصولوں

پر مبنی ہوں تو موسیقی کے سُر پیدا ہونگے۔ موسیقی وہ آوازیں ہیں جو ہمارے گوشوں کو دلفریب لگتے ہیں۔اسی لئے موسیقی کی آوازیں ایسی امواج میں موجود ہیں جن کو عام آوازوں اور شور سے علیحدہ کیا گیا ہے۔اس عمل کیلئے اصول درکار ہیں جن کا ذکر آگے کیا گیا ہے۔ شاستروں میں موسیقی کا مطلب ہے گانا ، بجانا ،اور ناچنا۔

سنگیت قدرت میں ہے۔جس جگہ قدرت کے مناظر بہتات سے ہوں وہاں سنگیت کا بول بالا ہوتا ہے۔جانوروں کا چہچہانا ، جھرنوں میں پانی کی رم جم آوازیں' پیڑ کے پتوں کی سرسراہٹ ، خوبصورت نظارے ،انسان کے ذہن و قلب کو تروتازہ کردیتا ہے۔ہر جاندار و نباتات اپنے اپنے انداز میں موسیقی سے آراستہ ہوتے ہیں۔اس طرح کے خوبصورت ماحول کا اثر وہاں کے رہنے والے لوگوں پر بھی پڑتا ہے۔کشمیر میں اس طرح کے نظاروں کی بہتات ہے۔یہاں کے ہانجی مرد وعورتیں ڈل میں ناؤ چلانے والے ناؤ گیت گاتے ہیں' چرواہا پہاڑی دھنیں نے پر بجاتے ہیں۔کھیت کھلیانوں میں فصل تیار ہوتو فصل کٹائی کے گیت گائے جاتے ہیں۔کشمیر میں لوک سنگیت کو ایک منفرد مقام حاصل ہے کیونکہ یہاں ہر طرح کی خوبصورتی پائی جاتی ہے۔

موسیقی مختلف فنون لطیفوں میں سے ایک ہے۔مصوری ، شاعری، تصویر نگاری اور موسیقی جیسے فنون لطیفوں میں سے موسیقی کو منفرد مقام حاصل ہے۔یہ اس لئے کہ اس فن کے پرانے نمونے موجود نہں ہیں۔اگر ہم یہ چاہیں کہ تان سین یا زمانہ قدیم کے کسی گلوکار کو سُنیں' یہ ممکن نہیں ہوسکتا ہے۔ اس لئے فنون لطیفہ کو دو

حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسے فنون جن کو ہم کسی ہیت یا صورت میں محفوظ رکھ سکتے ہیں جیسے شاعری ، تصویر نگاری ، سنگتراشی وغیرہ۔ ہمارے پاس شاعروں کے پرانے سے پرانے مجموعے موجود ہیں۔ اسی طرح شنگتراشی کے نمونے پوری دنیا میں پائے جاتے ہیں۔ ان چیزوں کی مثالیں مصر کے پیرامڈ (paramyds) ، آگرہ کا تاج محل وغیرہ ہیں۔ دوسرے ایسے فنون ہیں جن کو ہم محفوظ نہیں رکھ سکتے اور اس کی مثال موسیقی ہے۔ موسیقی کو ہم اُسی زمانے سے محفوظ رکھ سکے ہیں جب سے آوازوں کو محفوظ رکھنے کے آلات وجود میں آئے۔ ان کی تاریخ پچاس سے سو سال تک کی ہی ہے۔ اس سے پہلے کسی موسیقار کا کوئی رکارڈ موجود نہیں ہے۔ اُستادوں نے موسیقی کو تین طرح کے نام دئے ہیں۔

ا۔ گرنتھ سنگیت ۲۔ لکھشہ سنگیت ۳۔ بھاوی سنگیت۔

ا۔ گرنتھ سنگیت:

موسیقی کا فن جو پرانے زمانے میں رائج تھا اور سنسکرت کی پرانی کتابوں میں (جنہیں گرنتھ کہتے ہیں) پایا جاتا ہے۔ یہ سنگیت وقت کے ساتھ ساتھ بدل گیا اسلئے اس کا آجکل کے زمانے میں چلن نہیں ہے۔ جیسے جاتی گائین ، یہ گرنتھ سنگیت ہے۔ کیونکہ یہ اب گرنتھوں تک ہی محدود ہے۔

۲۔ لکھشہ سنگیت:

اس کا مطلب یہ ہے کہ پرانے زمانے کا سنگیت جو زمانہ حال میں رائج ہے یعنی زمانہ حال کا سنگیت جس کی بنیاد گرنتھ سنگیت ہے۔ یہ بات یادرکھنی چاہئے کہ لکھشہ سنگیت بھی گرنتھ سنگیت کی اُلٹ پھیر کا ہی نتیجہ ہے۔ اس لئے جہاں کہیں ضرورت پڑتی ہے، ہم گرنتھ سنگیت کی ہی مدد لیتے ہیں۔ جیسے راگ راگنیوں کے بعد تھاٹ پر مبنی راگوں کا سنگیت۔ اس کو لکھشہ سنگیت کہتے ہیں۔

۳۔ بھاوی سنگیت:

اس کا مطلب ہے آگے آنے والا سنگیت۔ بھاوی سنگیت کا مطلب وہ سنگیت ہے جو آگے آنے والے کسی زمانے میں ظاہر ہو جائے گا۔ جس طرح گرنتھ سنگیت میں وقت کے ساتھ ساتھ تبدیلیاں آگئیں اور آج لکھشہ سنگیت بنا۔ جیسے پہلے جاتی گائین رائج تھا۔ اُس کے بعد راگ راگنیوں کا رواج آیا اور آجکل تھاٹ پر مبنی راگوں کا سنگیت رائج ہے۔ اسی طرح اس وقت کے سنگیت میں آگے چل کر تبدیلیاں آجائیں گی اور وہ دوسری طرح کا سنگیت آنے والے زمانے میں رائج ہوگا۔ اسے بھاوی سنگیت کہلاتے ہیں

کشمیر میں موسیقی کی تاریخ

کشمیر کی موسیقی کی تاریخ کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ ابتدائی تاریخِ موسیقی

۲۔ کشمیر کی مختصر تاریخ

۳۔ کشمیر میں موسیقی۔ کشمیری حکمرانوں کے دوران

۴۔ کشمیر میں موسیقی۔ اکبر بادشاہ کے وارد ہونے کے بعد

۵۔ کشمیر میں موسیقی۔ مغل بادشاہوں کے بعد

۱۔ ابتدائی تاریخِ موسیقی

تاریخی اعتبار سے موسیقی ایسے فنون لطیفہ کے ضمرے میں آتا ہے جن کا مکمل رسم خط نہیں ہے۔ موسیقی کی تاریخ کا ذریعہ صرف پرانے استادوں سے رکارڈ کیا ہوا سنگیت ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں رسم خط موجود ہے لیکن اسکو کلاسیکل موسیقی میں مکمل طور روبہ عمل لانا مشکل ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستانی موسیقی کا رسمِ خط بیسویں صدی کے اوائیلی مراحل سے منظم طور رونما ہوا۔ سنگتراشی، عکس نگاری، شاعری، وغیرہ کی تاریخ اِن کے نمونوں اور تخلیق سے حاصل ہو سکتی ہے لیکن موسیقی ایک ایسا فن ہے جس کو ہم بہت ہی کم عرصے سے جدید و روایتی سائنسی آلات سے محفوظ رکھ

سکے ہیں۔موسیقی کے اصول ، لوازمات اور گرائمر کو ہم ضرور قلم بند کر سکتے ہیں لیکن چونکہ موسیقی سننے سنانے کا فن ہے اسلئے ہم صرف اُن ہی استادوں اور موسیقاروں کو سن سکتے ہیں جو یا تو حیات ہیں یا پھر اُن اُستادوں کو سُن سکتے ہیں جن کی ریکاڈنگ موجود ہے۔تاریخ جو بھی ہو اس علم کو ہمیشہ سے سینہ بہ سینہ سکھا کر ہی آگے چلایا جاسکا ہے۔ ہمارے ملک یا ریاست میں تقریباً ہر کالیج میں اس کا شعبہ موجود ہے لیکن وہاں کی تعلیمِ موسیقی زیادہ تر کتابوں تک ہی محدود ہے نہ کہ تربیت۔موسیقی ایک عملی فن ہے اس کے اصطلاحات اور اس کا علم عام آدمی کے بس کی بات نہیں ہے۔ موسیقی کو سمجھنے کیلئے ضروری ہے کہ وہ ایک موسیقار ہو۔ چاہے وہ گلوکار ہو یا سازندر۔ موسیقی کو وضاحت کے ساتھ سمجھنے کے لئے کلاسیکی موسیقی کی جانکاری بنیاد ہے لیکن آج کل کے نوجوانوں میں کلاسیکی موسیقی کی طرف روح جان کم ہونے کی وجہ سے لاعلمی ہے۔

موسیقی کی ابتداء و ارتقا کے بارے مستند کتابوں میں بہت سی روایات موجود ہیں۔ اُن کتابوں میں ''معدن الموسیقی'' جناب منشی محمد کرم امام خان صاحب نایئک اور ''سنگیت رتناگر'' مصنف شارنگ دیو شامل ہیں۔ان کتابوں میں مندرجہ ذیل باتیں درج ہیں۔

۱۔ معدن الموسیقی کے فصل دوئیم بیان صدامیں ازروے شاستر ہندی کہ وہ ایک سُر تھا صفحہ ۵۳ بیان کیا گیا ہے:

اول وآخر عدم اور جبکہ فقط سطحۂ آب تھا تو ایک صداے اونگ پیدا تھی اور جس وقت کہ

بشن کا سروپ اُنکی خدا نے بہ ہیبیت کذائی انسان رکھا تو وہ صورت مذکورہ اُنکی سماعت
مین آئی اور جبکہ نغمہ ساز جہان کو منظور خلقت ہوئی تو ایک آواز کار کی آئی اُس وقت
ناف بشن سے کہ اوتار نرنکار مجسم بہ شکل انسان ہوا تھا ایک بھول کنول کا برامد ہوا اُس
سے ایک شخص مسمی برھما پیدا ہوئے اور برھما کی بائیں بھوں (پسلی یا باہیں) سے مہا
دیو کی پیدایش ہے اور وہ لفظ کار مثل کُن کے تھی فوراً وجود ہر ایک شے کا ہونے لگا اور
سطحہء آب پر واسطے قیام ارض کے ایک کچھہ (کچھوا) عریض وطویل بنا کے رکھا اور
اُس پر چار ہاتھی چہار طرف قایم کیئے اور درمیان میں اُسکے ایک سانپ اس جسامت کا
بنایا کہ یہ زمین اُس پر مانند ایک تل کے نمود ہے اور زمین کے استحکام کے واسطے پہاڑ
بنا ہوئے۔ زان بعد وجود جمادات ونباتات وغیرہ ہوا۔ اور بشن کی ہر بُن مو سے بھی
ایک آواز آتی تھی اور صدائے بید تھی اور صدائے اونگ مین فقط ایک سُر تھا وہ ملقب
ناد ہوا۔ ظاہر ہے کہ وہ صدائے اول تھی مہادیو کو اور صدائے بید برھما کو واسطے ترکیب
کے بشن نے تفویض (تحویل میں) کیا۔ پس برھما نے مرکب کر کے چار بید یعنی سام
بید ' و یجر بید و رگ بید ااتھربن بید مقرر کیئے اور معہ ازواج اپنے کہ تیرہ
رانیاں تھین مشغول خلقت ہوئے۔ اور مہادیو جی کو جنکو ناد سپرد ہوا تھا انہون نے
اول ایک باجا مشکل ہڑک کہاران ایک رخنہ نکالا اور نام اُسکا ڈھرو رکھا۔ وبعد اُسکے
تنبورہ کہ اب مشہور ہے نکالا پھر توتت (ڈمرو۔ دونوں ہاتھوں سے بجنے والے ساز)
و بتت (بین وتنبور۔ بالوں سے یعنی گز سے بجنے والے ساز) وگھن (جھانجھہ و
مجیرا وغیرہ۔ جو چوبی سے صدا دینے والے ساز) وستھر (نَے ' شہنائی۔ اعانت

نفسی سے یعنی ہوا سے بجانے والے ساز) کہ اسمین جھانجھ اور گھونگھر و و مجیرا وغیرہ۔
اور ستھر کو بعض کوئی سگھر بھی کہتے ہین۔ یہ چار طریقے تمامی باجون کے نکالے شرح
اسکی آگے ہوگی۔ اب تصور فرمائے کہ اُس صدائے اونک پر پہلے بشن نے سات درجہ
سرون کے مقرر کردئے۔ زان بعد مہادیو نے بارہ درجہ سرون کے مثل دوازدہ برج
مقرر کر کے نام اُنکے جداگانہ رکھے اور پھر اُن ہی سرون کو ترکتب دے کے ایک شکل
قایم کی اور نامزد اپنے کر کے بھیرون نام رکھا۔ اسی طرح جملہ چھ راگ علیحدہ علیحدہ
بنا کے نام اُنکے جداگانہ مقرر کئے اور دو دو برجون پر تقسیم کردئے۔ اور وہ جو سانپ بنا
تھا اُسکا نام سلیس ناگ ہوا اور وہ مٹی جو اُسکے پھن پر رکھی تھی اور پتھرون سے قایم کی
اُسکو پرتھی و پرتھمی و دھرتی و بھوس ملقب کیا اور پتھرون کو پہاڑ مشہور کیا اُس پر بعد وجود
نباتات وغیرہ پانچ تت سے انسان بنائے۔ خاک باد آب آتش آسمان اور
ہمارے یہان انسان عناصر سے مرکب ہے۔ اطبائے ہندی کانسہ سر کو آسمان قرار
دیتے ہین اور اُن کے یہان اخلاط (ملاوٹ) تین ہین۔ حرارت برودت رطبوت
اور وجود یبوست۔ باوجود پانچ تت بے نمود کیا آگے اسکے جمیع مخلوقات اُنکے یہان
برمہا اور اُنکی رانیون سے ہے۔ بعد از مہادیوا کیس دیوزاد دیوتا اور بعد ازان انسان
اپنے اپنے طور پر راگ و راگنی کو ترکیب دیتے گئے اور موجد طیاری باجے وغیرہ
ہوتے گئے۔

مفہوم اس کا یہ ہے کہ یہ سارا عالم پانی سے بھرا تھا اور ایک بہت ہی بڑی آواز پیدا ہوئی
اور اس آواز سے بشن سے یعنی (شو) انسان کی شکل کا اوتار پیدا ہوا تھا۔ ایک کنول کا

پھول بھی پیدا ہوا اور اُس کنول کے پھول سے برھما پیدا ہوئے۔ برھما کی بائیں پسلی سے مہادیو کی پیدائش ہوئی۔ اُس کے پیدا ہوتے ہی ساری چیزیں پیدا ہونے لگی۔ پانی کی سطح پر ایک کچھوا پیدا ہوا وہ اتنا بڑا تھا کہ اُس پر چار ہاتھی چاروں طرف قائم کیئے درمیان میں ایک بہت بڑا سانپ رکھا گیا۔ زمین کے استحکام کیلئے پہاڑ بنائے تاکہ جمادات و نباتات وجود میں آئے۔ بشن کو آواز آئی تھی وہ صدائے وید تھی۔ پہلی آواز میں ایک سُر تھا جس کو ناد کہا جاتا ہے اور وہ مہادیو کو آئی تھی۔ وید برھما کو بشن نے حوالہ کیا۔ برھما نے مرکب کر کے چار وید مقرر کیئے۔ سام وید یجر وید رگ وید اتھر وید۔ شِو (بشن) نے سات درجہ سروں کے مقرر کیئے مہادیو نے بارہ درجہ سُروں کے مقرر کیئے اور اُن کے نام الگ الگ رکھ دیئے۔ شِو نے یہ کلا سرسوتی کو دی۔ سرسوتی سے یہ علم نارد کو ملا۔ پھر نارد نے سورگ کے گندھرو (گانے والے) کنز (بجانے والے) اور اپسراؤں (رقاص یا رقص کرنے والے) کو یہ علم دیا۔ وہاں سے ہی بھرت نارد اور ہنومان وغیرہ سنگیت کو زمین پر لے آئے۔

۲۔ فارسی کے ایک دانشور کا کہنا ہے کہ حضرت موسیٰؑ جب پہاڑوں پر گھوم رہا تھا اُس کو ایک غیب آواز آئی۔ یا موسیٰؑ اپنا عصاء اس پتھر پر مارو، یہ آواز حضرت موسیٰؑ سن کر اپنا عصاء پتھر پر زور سے مارا۔ اس پتھر کے سات ٹکڑے ہوئے جن سے پانی کی دھاریں نکل آئیں۔ پانی کی سات دھاروں سے سات الگ الگ آوازیں نکل آئی۔ انہیں سات آوازوں کو سات سُر کہلایا جن کے نام سا، رے گا، ما پا، دھا، نی، ہے۔

۳۔ ایک اور یونانی کہاوت ہے کہ ایک جانور جسکا نام ''موسیقار'' ہے۔ اُس کی چونچ میں سات سُراخ تھے جس سے الگ الگ آوازیں نکلتی تھیں۔ اسطرح سے یہ سُر ایجاد ہوئے۔

سنگیت اور سُروں کے بارے میں بہت ساری اسی طرح کی باتیں کہی گئی ہیں۔ سنگیت کے بارے میں جو تاریخ ہمیں میسر ہے اُس کو ہندو مذہب کے پیغمبروں ' رشیوں منیوں سے منسلک کیا گیا ہے۔ ہم جب ہندوستانی سنگیت کی بات کرتے ہیں تو ہندو دھرم کی کتابوں میں سنگیت کا بڑا ذکر ملتا ہے۔

پہلی کتاب رامائن اس کتاب میں رام چندر جی کے بارے میں لکھا گیا ہے اور یہ کتاب دو لوگوں نے مرتب کی ہے ایک تلسی داس جس نے زیادہ تر رام کا ہی ذکر کیا ہے۔ دوسری والمیکی جو کہ تلسی داس کی رامائین سے قدرے مختلف ہے لیکن رامائین کو پہلے اسی نے لکھا تھا۔ دوسری کتاب مہابھارت: اس میں کوروؤں اور پانڈوؤں کی لڑائی کا قصہ بیان ہے۔ یہ وید ویاس جی نے لکھی ہے۔ تیسری کتاب بھگوت گیتا: اس میں وہ باتیں قلم بند ہیں جو نصیحتیں کرشن بھگوان نے مہابھارت میں ارجن دیو جی کو دی تھیں۔ چوتھی وید ہیں: یہ چار وید ہیں جن کو چتر وید بھی کہتے ہیں۔ یہ چار وید اسطرح ہیں: رِگ وید ، اَتھر وید ، سام وید ، یجر وید۔ ان کو سکھدیو منی کے بیٹے وید ویاس نے لکھا ہے۔

۱۸ پوران۔ پوران کا مطلب پرانا ہے۔ ویاس جس نے مہابھارت لکھی ہے عام طور پر مانا جاتا ہے کہ اسی نے پورانوں کو مرتب کیا۔ سب سے پرانے نسخے گیتا

راجاؤں کے زمانے میں یعنی ۲۰۰ سے ۵۰۰ عیسوی کے درمیان لکھی گئی ہیں۔ یہ پوران کہانیوں کی صورت میں لکھی گئی ہیں۔ برہمن ہفتہ دو ہفتہ مندروں میں جا کر اس کی کتھائیں سنایا کرتے تھے۔ یہ پوران کب آئے؟ اس کے بارے میں کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ یہ سینہ بہ سینہ چلی آئی ہیں اور آخر کار جتنا مواد میسر تھا بڑے بڑے رشیوں نے ان کو قلم بند کیا۔ ان پورانوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

ستوہ (سچائی)، رجس (جزبہ) اور تمس (اندھیرا یا لاعلمی)۔

ستوہ: وشنو پوران، بھگوت پوران، نارادیہ پوران، گروڈا پوران، پدمہ پوران، وراہ پوران۔

رجس: برماندہ پوران، برھما ویوارتا پوران، مارکنڈیہ پوران، بھوشہ پوران، وامن پوران، برھما پوران۔

تمس: متسیہ پوران، کورمہ پوران، لنگہ پوران، شو پوران، سکند پوران، اگنہ پوران۔

ان کے علاوہ اور بھی بہت ساری اُپ پوران ہیں جن میں نیلہ مت پوران بھی ایک ہے جس میں کشمیر کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ ان کے علاوہ سماج کو سدھارنے کیلئے سپت رشی ہوئے۔ یہ سپت رشی کشپا، وشست، آرتی، وشوا متر، جمادا گنی، بھردھواج اور گوتم ہیں۔

کشمیر کا وجود میں آنے کا سلسلہ اور کشمیر میں موسیقی کی تاریخ کو جاننے کے لئے نیلہ مت پوران ایک بہت ہی اہم ماخذ ہے۔ یہ کشمیر کی تاریخ کا سب سے پرانا نسخہ

ہونے کے علاوہ ہمیں موسیقی کے بارے میں بھی بہت ساری باتیں معلوم کرنے میں مدد دیتی ہے۔

نیلہ مت پوران

علم ارضیات سے یہ بات صاف ظاہر ہے کہ وادی کشمیر تقریباً ۱۰ کروڑ سال پہلے ایک بہت بڑی جھیل تھی۔ کشمیر کے بارے میں جو داستان بیان گئی ہے اس کے مطابق کشمیر کو ستی سر کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ ستی ہندوؤں کی بھگوتی پاروتی کے نام سے جانی جاتی ہے۔ سرَ پانی کے بڑے تالاب کو کہتے ہیں۔ تاریخ کا مطالعہ کر کے کشمیر کے بارے میں بیان ہے کہ یہ ایک بہت بڑی جھیل تھی۔ اس جھیل میں ایک بڑا دیو (راکھشس) رہتا تھا اور وہ اس جھیل کے اردگرد گھومتا رہتا تھا۔ جو بھی چیز اس کے آگے آتی تھی وہ اس کو نِگل لیتا تھا۔ وقت گزرتا گیا اور برھما کا پوتا کشپا (کشپ رشی) ایک دن جالندھر (پنجاب میں) درشن کیلئے پہونچتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر وہ دیکھتے ہیں کہ سارا شمالی ہندوستان راکھشسوں کے قبضے میں ہے۔ یہ راکھشس پانی سے پیدا ہوئے ہیں اور وہ اسی میں رہتے تھے۔ اُن راکھشسوں نے پورے شمالی ہندوستان میں تباہی مچا رکھی تھی۔ اس حالتِ زار کو دیکھ کر کشپ رشی نے تقریباً ایک ہزار سال تک لومدن میں جو بہرہ پور کے نزدیک ایک مشہور جگہ ہے عبادت کی۔ عبادت کے ذریعے اس کو برھما، وشنو اور شوا کا درشن نصیب ہوا۔ راکھشسوں کو نکال باہر کرنے کیلئے ایک ہی راستہ تھا۔ وہ یہ کہ

شمال سے کشمیر کی وادی سے پانی کا سَر (تالاب) خالی کرایا جائے اور پانی خالی ہونے کے بعد اِن راکھشسوں کو بھگایا جائے۔ کشپ رشی کی یہ منت پوری ہوگئی اور اُس نے جن آقاؤں کی عبادت کی وہ مدد کے لئے سامنے آگئے۔ کشپ رشی کے آقاؤں میں سے ایک دیوتا وِشنو تھا۔ وشنو نے اپنے آپ کو جنگلی سور کی شکل اختیار کر لی اور بارہ مولہ کے قریب پہاڑ کے ایک حصے کو کاٹ ڈالا۔ کشمیر کا پانی آہستہ آہستہ نکلتا گیا جب تک وادی خشک ہونے لگی۔ پانی کے دیوں نے وادی کی نچلی سطح اختیار کرلی۔ وہ جگہ آج کا سرینگر ہے۔ بڑا دیو کچھ دیر تک مزاہمت کرتا رہا لیکن آخر کار اس کو بھی مارا گیا۔ کشمیر میں گرمیوں میں دیو بھاگ جاتے تھے لیکن سردیوں میں دوبارہ آیا کرتے تھے۔ کشمیر میں لوگ دوسری جگہوں سے آکر گرمیوں میں بستے تھے۔ لیکن جب سردی کا موسم شروع ہوتا تھا تو پوری وادی برف اور بارش سے پانی کے تالاب میں تبدیل ہوجاتی تھی۔ جب دیو پانی کا تالاب دیکھتے تھے تو وہ دوبارہ اس وادی میں آکر تباہی اور مار دھاڑ کرتے تھے۔ جو بھی کوئی انسان ان کو ملتا تھا اُس کو مار ڈالتے تھے۔ اس طرح کے واقعات سے وادی کی آبادی سردیوں میں یہاں سے نقل مکانی کرتے تھے۔ ایک مرتبہ ایک برہمن جس کا نام چندر دیو ہے گرمیوں میں وادی میں آگیا لیکن جب سردیاں آگئی وہ اسی وادی میں رہ گئے اور کشمیر میں ایک غار میں چھپ کر بیٹھے اور عبادت کرنے لگے۔ سردیوں میں ایک دن دیو اور راکھشس وادی میں پانی دیکھ کر وارد ہوئے۔ جب وہ اس برہمن کے نزدیک پہنچے تو انہوں نے اس پر حملہ کیا۔ اس کو غار سے نکالا اور اپنے راجہ کے پاس لے گئے۔ اِن

کا راجہ نیلہ ناگ تھا۔ نیلہ ناگ سانپوں کا بھگوان مانا جاتا ہے۔ انہوں نے برہمن چندردیو کو جھیل میں پھینک دیا۔ جب وہ پانی کے اندر ڈھوب گیا تو اس نے اپنے آپ کو ایک محل میں پایا۔ اس محل کا بادشاہ نیلہ ناگ تھا۔ نیلہ ناگ کشپ رشی کا بیٹا تھا اور وہاں تخت پر بیٹھا تھا۔ اس نے بادشاہ سے کہا کہ کشمیر کے جن اور دیوں نے اس کو ان کے پاس پہنچا دیا۔ چندردیو نے شکایت کی کہ راکھشسوں نے اس کیساتھ بُرا برتاو کیا اور اس کی طلافی بادشاہ سے چاہی۔ بادشاہ بڑا مہربان تھا اور اس نے اس کو نیلہ مت پوران کتاب دے دی۔ نیلہ ناگ راجہ نے اس برہمن کو یہ کتاب دے کر کہا کہ اگر آپ اور کشمیر کے لوگ اس کتاب پر عمل کریں گے تو کشمیر سے ہمیشہ ہمیشہ کیلئے راکھشس بھاگ جائیں گے۔ اسی شرط پر برہمن کو واپس دادی کی خشک زمین پر بھیج دیا گیا۔ رام چندر جی نے اس واقعے کے بارے میں لوگوں کو بتایا اور نیلہ مت پوران کی عطاعت کی تلقین کی اور خود بھی اس پر عمل پیرا ہوئے۔ اس کے بعد کشمیر میں لوگ سردیوں میں بھی رہنے لگے۔ چندردیو برہمن کے بارے میں بتانا جاتا ہے کہ اس کوراون (لنکا کے بادشاہ) نے کشمیر فتح کرنے کیلئے بھیجا تھا اور کشمیر کی فتح اپنے نام رقم کردی تھی۔

اسی واقعہ کو کشمیر کے مشہور و معاروف شاعر جناب دینا ناتھ نادم صاحب نے وتستا نام کا ایک منظوم قصہ قلم بند کیا۔ اِس کو ۱۹۷۷ء میں ٹیگور ہال میں بیلے (Ballad) کے روپ میں کھیلا گیا۔ اس کی موسیقی ریڈیو کشمیر میں تعنات کمپوزر جناب وریندر موہن صاحب (بانسری نواز) نے دی ہے۔ اس میں جن گلوکاروں نے گیت گائے

ہیں ان میں محترمہ شمیمہ دیو جی، محترمہ کیلاش مہرہ جی، جناب راجندر کاچرو صاحب، کشمیر کے مایہ ناز گلوکار مرحوم غلام حسن صوفی صاحب وغیرہ شامل تھے۔

نیلہ مت پوران میں کشمیر کا وجود، یہاں کے رہنے والے ناگ، پساچ، برہمنوں کا رہن سہن، مذہبی رسم ورواج، تہوار، گانے بجانے کے ساز، رقص و موسیقی کے متعلق بہت ساری معلومات درج ہیں۔ یہ کتاب کسی کشمیری برہمن نے چھٹی یا ساتویں صدی میں قلم بند کی ہے۔ اس میں ۱۴۵۳ شلوک ہیں اور ان میں سے کچھ شلوک چھوٹ بھی گئے ہیں۔ کلہن نے جو راج ترنگنی لکھی ہے انہوں نے اسی کتاب سے کئی بادشاہوں کا ذکر نقل کیا ہے (گونندہ اول، دامودر، مہارانی یشو وتی، اور اس کا بیٹا گونندہ دوم وغیرہ)۔ نیلہ مت پوران کا نام ناگوں کے بادشاہ نیلہ کے نام سے منسوب کیا گیا ہے۔ کتاب دو لوگوں کے درمیان گفتگو کے طرز پر بیان کی گئی ہے۔

شلوک نمبر 1,2

بھگوان ہری کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے........ جو دھن کی دیوی لکشمی کا مسکن ہے جو مرادیں پوری کرنے والے ہیں جو اس دھرتی کے بڑے دیوتا ہیں تین لوکوں کے سوامی ہیں جو اس دھرتی کے بنانے والے ہیں۔ جو لافانی اور صدا ایک جیسے رہنے والے ہیں......... ذی عزت راجہ جمے جے جو پریکھشت کے خاندان کے حمایتی ہیں، ویاس کے شاگرد " وے شمپائین " سے پوچھتے ہیں۔

شلوک نمبر 3

جسمے جے: کئی مملکتوں کے رانے جو عظیم شخصیتوں کے مالک ہیں۔ میرے آباد و اجداد کی جنگ ، مہابھارت میں شریک ہوئے۔

شلوک نمبر 4,5

کہیئے کشمیر کا راجہ اس جنگ میں شریک نہ ہوا۔ پانڈوا اور دھرت راشٹر کے بیٹوں نے اسے کیوں نہیں چُنا تھا۔ ارضِ کشمیر تو بلا شک دُنیا کا ایک اہم مقام ہے۔

اسی طرح سوال جواب کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ لیکھک نے دو اور لوگوں کو لایا ہے اور اسطرح سے سوال جواب کی پرکریا کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ ہیں برہدیشوا اور راجہ گونندہ جو کہ کشمیر کا راجہ تھا۔ یہاں پر اس بات کو بیان کرنا چاہتا ہوں کہ راجہ گونند اول مہابھارت کی جنگ سے پہلے بیس سال کشمیر کے بادشاہ رہے ہیں۔ راجہ گونند نے کرشن کے ساتھ جنگ چھیڑی اور متھورا میں مارے گئے۔ اس کے بعد اس کا بیٹا دامودر اول کشمیر کا بادشاہ بن جاتا ہے۔ وہ بھی اپنے باپ گونند اول کی موت کا بدلہ لینے کے دوران مارے جاتے ہیں۔ دامودر کا بیٹا اُس دوران بہت ہی چھوٹا ہوتا ہے جب مہارانی (دامودر کی بیوی) نے گونند دوم کو تخت نشین بنایا دیا۔ اسی دوران مہابھارت کی لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ پھر کشمیر کی کہانی کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جہاں پانی کے دیو وغیرہ رہتے ہیں۔ جن کو کشمیر سے نکالا جاتا ہے۔ نیلہ مت پوران کے مطابق ہر تہوار اور تقریب پر چاہے وہ مذہبی ہو یا سماجی ' پہلی برف باری' کھیتی لگانے یا کاٹنے کا موقع ' مختلف ساز و سنگیت کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ رقص

اور نغمے پیشہ ور گانے والوں سے گوائے جاتے تھے۔جن سازوں کا ذکر نیلہ مت پوران میں آیا ہے ان میں وینا ، شنکھ ، پٹھ (ڈرم) ، ڈھول ، جھانجھ ، منجیرا ، سوت وغیرہ ہیں۔بلہن سنسکرت لیکھک کشمیری عورتوں کے رقص میں ماہر ہونے کی تصدیق کرتا ہے۔

نیلہ مت پوران میں ٦۵ تہواروں کا ذکر کیا گیا ہے۔ان میں سے جو کشمیری پنڈت آج بھی مناتے ہیں وہ اسطرح ہیں:

ا۔سکھ سپتکا (دیوالی) : کارتکا اماوس میں بچے اور بیماروں کے بغیر سارے روزہ رکھتے ہیں ' دیپ جلاتے ہیں ' گھروں دوکانوں کو روشن کرتے ہیں۔ شام کو روزہ کھولتے ہیں اور اچھے پکوان کا لطف اٹھاتے ہیں۔ اگلے دن نئے نئے کپڑے پہن کر ایک دوسرے کے گھر سلام بھیجتے ہیں اور گائین اور دادن سنگیت کا مزا لیتے ہیں۔

٢۔ مارگ شرشا پورنما: نیلہ مت پوران کے مطابق لوگ اس روز روزہ رکھتے تھے اور شام کو روزہ کھولتے تھے۔سفید مالاؤں سے چندرماں کی پوجا کرتے ہیں۔ آجکل پنڈت اس روز چاول کو ہلدی ڈالکر بنا دیتے ہیں اور جانورں کیلئے چھت پر رکھ دیتے ہیں۔

٣۔ تیلہ دوادشی: یہ رسم بارھویں گنٹہ پچھ میگھ کو اس دنیا سے گزرے ہوئے بزرگوں کے لئے کیا جاتا تھا لیکن اب یہ رسم آٹھویں پھاگن کو انجام دیا جاتا ہے۔اس تبدیلی کا کوئی سراغ نہیں ملتا ہے۔

۴۔ میگھ پورنما: (کاو پنم) اس روز کوئں کو چاول وغیرہ دیا جاتا ہے۔ کسی مراد کو پورا کرنے کے لئے اس روز روزہ رکھتے ہیں۔

۵۔ شوراتری: یہ تہوار سب سے خاص تہوار مانا جاتا ہے۔ اسکو تیرہویں گٹہ پچھ پھاگن میں منایا جاتا ہے۔ اس روز شولنگ کی پوجا پھولوں اور دودھ سے کی جاتی ہے۔ بچے اور بیماروں کے بغیر سارے لوگ روزہ رکھتے ہیں۔ لیلائیں گائی جاتی ہیں۔ پندرہویں گٹہ پچھ کو دوبارہ شوجی کی پوجا کی جاتی ہے۔

٦۔ نو ریہہ (نوسموتسرا): یہ تہوار پہلے زون پچھ چیتر کے مہینے میں منایا جاتا ہے۔ قمری سال کے حساب سے یہ سال کا پہلا دن ہوتا ہے۔

۷۔ چیتر نومی: یہ نام سے ہی عیاں ہے کہ یہ چیتر کے نویں زونہ پچھ میں منایا جاتا ہے۔ اس روز روزہ رکھا جاتا ہے۔ اس کو رام نومی بھی کہتے ہیں۔

۸۔ وست پوجا: یہ تہوار گیارہویں چیتر کے زونہ پچھ میں منایا جاتا ہے۔ اس روز مچھلی اور چاول کا کھانا بنایا جاتا ہے۔

۹۔ جنم اشٹمی: اس روز کرشن بھگوان کا جنم دن منایا جاتا ہے۔ اس روز روزہ رکھا جاتا ہے۔

۱۰۔ شرادھ پکھش: یہ رسم گزرے ہوئے بزرگوں کیلئے ادا کی جاتی ہے۔ اس روز روزہ بھی رکھا جاتا ہے۔

۱۱۔ مہانومی: اس روز ہاری پربت پر درگا دیوی کی پوجا کی جاتی ہے۔

۱۲۔ اشوک اکاشٹمی: یہ آٹھویں زونہ پچھ بھدرپڑا کو منایا جاتا ہے۔ اس روز

ہون ام نگریٔ اتراسو (اننت ناگ) میں کیا جاتا ہے۔

۱۳۔ وتستا اتسو (ویتھ ترواہ)۔ بھدرہ پدا کی تیرہویں زونہ پچھ کو دریائے جہلم کے جنم دن کے طور پر منایا جاتا ہے۔ پہلے شادی پور میں (جہاں جہلم اور سندھ ملتے ہیں) نہایا جاتا تھا لیکن اب یہ اشنان ویری ناگ میں رسم ادائیگی کی جاتی ہے۔ اس روز پاروتی اور وتستا کی پوجا کی جاتی ہے۔

نیلہ مت پوران سے کشمیر کی سماجی ، ثقافتی اور جغرافیائی تاریخ کا پتہ چلتا ہے۔ کشمیر میں اُس دور کے بہت سے نشانات ملتے ہیں جن سے واضع ہوتا ہے کہ یہاں پر مندروں اور شاہی محلوں میں موسیقی کی پیروی کی جاتی تھی۔

راج ترنگنی کلہن نے 1150ء میں مکمل کی تھی۔ راج ترنگنی میں آٹھ ترنگ ہیں اور یہ شلوکوں میں لکھی گئی ہے۔ اس کی پہلی ترنگ میں 373 شلوک ، دوسری ترنگ میں 171 شلوک ، تیسری ترنگ میں 530 شلوک ، چوتھی ترنگ میں 720 شلوک ، پانچویں ترنگ میں 483 شلوک ، چھٹی ترنگ میں 368 شلوک ، ساتویں ترنگ میں 1732 شلوک اور آٹھویں ترنگ میں 3449 شلوک ہیں۔ اس کتاب کا پہلا فارسی ترجمہ سلطان زین العابدین کے زمانے میں ہوا اور اس کا نام بحرالاسمار ہے۔ موسیقی کے بارے میں جو معلومات راج ترنگنی میں دیئے گئے ہیں اُس کا ذکر ذیل ہے۔

رقص اور موسیقی کشمیر میں مندروں اور درباروں کے ساتھ پہلے سے ہی منسلک رہے ہیں۔ راج ترنگنی کی چوتھی ترنگ کا شلوک:

to him two of them said, we are dancing girls belonging to a temple; younder is the village suravandharmana, our house is there - Shalok-269 upon the spiritual instruction of our mothers, who used to obtain a living at this place, by our family the dancing has been ceremoniously carried on there - Shalok-270

رقص ، سازوں کا بجانا اور گانا تینوں موسیقی کے ضمرے میں آتے ہیں۔ جہاں رقص ہوتا ہے وہاں موسیقی کے تینوں جز موجود ہوتے ہیں یعنی گانا ، بجانا اور رقص۔ کلہن کے زمانے میں رقاصہ سیاست میں بھی حصہ لیتے تھے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل شلوکوں کا حوالہ دیا جاتا ہے:

ترنگ ایک شلوک ۱۵۱

though rising ecstasy he presented to Jyestharudra a hundred of ladies of the royal house hold who had got up to dance at the hour of dancing and singing - Sholok 151

ترنگ سات شلوک ۱۴۶۰

a dancing girl belonging to the family of the

denseuse Kanasravati had adopted as her daughter a girl called Jayamati of unknown birth - Shalok - 1460

ترنگ آٹھ شلوک ۷۰۶ سے ۷۱۰ تک۔

Old men, superseded state officials who are habitubes of the bath houses on the river, the countless soi-disant sons of the king in the royal palace, among the warriors a few, who are by nature malign and anxious to ride the high hourse; also the school masters who make the pupils scratch their buttoks with the nails, the superannuated dancing women of the temples of the gods, merchants who would misappropriate safe custody deposits but are ever ready to attend the recital of scripture, Brahman members of the priests conclave who are experts in hungerstrikes the Damaras from the outskirtsof the capital who bear arms but are like tkillers of the soil ; those

persons who regale themselves and others, too, anyhow, with sensational news- these for the most part, in this country, take a delight in the upheavals against the king - shalok- 706-710

راجہ نراندر جب کشمیر کا حکمران بنا ؑ چند روز بعد حضرت سلیمانؑ کشمیر تختہ سلیمانی کے ذریعے شنکر آچاریہ کی چوٹی پر ٹھہرے۔ یہ نظارہ دیکھ کر کشمیر کی ساری آبادی حیران ہوئی۔ کئی کہنے لگے یہ فرشتہ ہے اور کئی دیوتا سمجھنے لگے۔ راجہ نراندر حضرت سلیمانؑ کے پاس حاضر ہوئے۔ جب راجہ نے حضرت سلیمانؑ کو سامنے دیکھا تو وہ اتنے متاثر ہوئے کہ راجہ نراندر حضرت سلیمانؑ کے ساتھ ہی چلے گئے۔ حضرت سلیمان کے کشمیر آنے سے پہلے ایک ہزار سال سندھ مت نگر (آج کا جھیل ولر) میں بھیانک سیلاب میں ڈوب گیا تھا اور اس کی گرد ونواح میں کوئی فصل نہیں ہوتی تھی۔ حضرت سلیمانؑ کے پاس یہاں کی رعایا اس علاقے کو آباد کرنے کیلئے گئے۔ انہوں نے دعا کی اور اپنے ہمراہ ساتھیوں کو دریائے جہلم کی گہرائی کو بڑھانے کا حکم دیا۔ انہوں نے اس حکم کی تعمیل کی اور ولر (سندھ مت نگر) کے آس پاس کا پانی نکل گیا اور علاقہ آباد ہو گیا۔

دوسو قبل مسیح کے آس پاس گندھرپ سین کشمیر کا بادشاہ تھا۔ یہ وہی بادشاہ تھا جس کی غفلت اور غرور کی وجہ سے پنجاب کا علاقہ کشمیر کی سلطنت سے نکل گیا تھا۔ ایک روز وہ ہندوستان کے دورے پر نکلا۔ جب وہ واپس آیا تو اُس نے اپنے ساتھ ایک قوال

لایا۔ اس گلوکار کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ اس کے گانے سے جانور متاثر ہو کر بے ہوش ہو جاتے تھے۔ اس کی سلطنت میں صرف موسیقی کی ہی محفلیں ہوا کرتی تھیں اور رعایا کی طرف توجہ کم دیتا تھا۔ کشمیر کی تاریخ سے یہ بات ظاہر ہے کہ مندروں میں موسیقی سے وابستہ رقاصہ ، گلوکار اور سازندروں کیلئے الگ رہن سہن کا انتظام ہوتا تھا۔ یہ لوگ وہاں پر مستقل طور پر رہتے تھے جس سے موسیقی کی آبیاری ہوتی رہی۔

جیاپیڈ کا دورِ حکومت 751 سے 782 تک تھا۔ جب یہ مختلف ملکوں میں گھوم رہا تھا تو وہ بنگال پہنچ گیا۔ وہاں اُس وقت راجہ جے انت بادشاہ تھا۔ اس ملک میں جا کر جیاپیڈ نے لوگوں کو خوش حال پایا۔ یہ دیکھ کر اُس کو بڑی خوشی ہوئی۔ جیاپیڈ نے ایک مندر میں رقص کی محفل دیکھی۔ اس کو دیکھ کر اور بھی زیادہ متاثر ہوا اور کسی کو شک کئے بغیر مندر کے دروازے پر ایک پتھر پر بیٹھ کر تماشا دیکھنے لگا۔ اُس زمانے میں نٹہ شاستر کتاب جو کہ بھرت منی نے لکھی ہے اور موسیقی کا عمل اُسی کے اصولوں کے مطابق رائج تھا جیاپیڈ ان اصولوں سے بخوبی واقف تھا۔ رقص دیکھ کر بادشاہ بڑا لطف اندوز ہوا۔ اس واقعے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ہندوستان اور کشمیر میں ایک ہی طرح کا سنگیت رائج تھا۔ جیاپیڈ کسی کو اپنی شناخت بتائے بغیر اس ملک میں بیٹھے یہ تماشا دیکھ رہا تھا۔ بنگال کی کملا نامی رقاصہ کو اس کی طرف نظر پڑھ گئی اور وہ اس کے اطوار دیکھ کر سمجھ گئی کہ یہ کوئی عام آدمی نہیں ہے بلکہ کسی ملک کا راجہ ہوگا۔ اس رقاصہ نے اپنی سہیلی کو پان کا بیڑا لیکر اس کے دائیں طرف بھیجا۔ راجہ نے رقص دیکھتے دیکھتے

ہاتھ پیچھے کی طرف لیا اور وہاں سے پان اُٹھالیا اور منہ میں ڈال دیا۔ راجہ نے جب پیچھے کی طرف دیکھا تو اُس کی نظر کملا کی سہیلی پر پڑھ گئی۔ اس نے اُس سے پوچھا کہ آپ کو کس نے یہاں بھیجا۔ اس لڑکی نے اس کا ہاتھ پکڑ کر کملا کے گھر تک پہنچا دیا۔ جیا پیڈ اور کملا کی آپس میں ملاقات ہوئی اور کملا نے جیا پیڈ کو اسی کے گھر میں رہنے کی دعوت دی۔ راجہ نے اقرار کرنے کے بعد وہاں سے نکل پڑا۔ جب راجہ کو شام کو آنے میں دیر ہوگئی تو کملا گھبرا گئی۔ اتنے میں راجہ آگیا۔ کملا نے جب دیری کی وجہ پوچھی تو راجہ نے کہا کہ انہوں نے وہاں کسی خطرناک شیر کو مار ڈالا جس نے سارے لوگوں کو پریشان کر رکھا تھا۔ جب اس شیر کی لاش بادشاہ کے پاس پہنچائی گئی تو انہوں نے شیر کے منہ میں راجہ جیا پیڈ کا کڑا دیکھا لیا۔ وہ سمجھ گیا کہ یہ کشمیر سے آیا ہوا راجہ ہے۔ جے انت نے ساری ریاست میں راجہ کا پتہ لگانے کے لئے اعلان کرایا۔ جیا پیڈ بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا۔ جے انت راجہ کو دیکھ کر بہت ہی خوش ہوا اور اس کو اپنی بیٹی جس کا نام کلیان دیوی ہے کے ساتھ شادی کرنے کی تجویز پیش کی۔ جیا پیڈ نے اس رشتے کو منظور کیا اور کملا کے ساتھ کلیان دیوی کو بھی اپنے ساتھ کشمیر لے آیا۔ جیا پیڈ نے کلیان دیوی کے نام پر شوپیان کا کلم پورہ (دراب گام) بنایا اور رقاصہ کملا نے اپنے نام پر کملا پور شہر بنوایا۔ کملا پور کا موجودہ نام معلوم نہیں ہے۔ اس کے دور میں دنیا کے اتنے عالم وفاضل، فن کار تھے کہ باقی دنیا میں اِن کی کمی محسوس ہونے لگی تھی۔

راجہ چکرورمن جب تیسری بار بادشاہ بنا (936-38) تو اُس نے موسیقی

کی ایک بڑی محفل کا انعقاد کیا۔ اس محفل میں رنگا نامی ایک گلوکار باہر سے آیا ہوا ڈوم قبیلے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کے ساتھ اس کی دو بہنیں بھی تھیں ۔ یہ محفل راجہ کے دربار میں استقبالی کمرے میں منعقد کی گئی۔ اس کے بارے میں کلہن کی پانچویں ترنگ میں شلوک 364 ,363 ,354 میں ذکر ہے۔

At this juncture a famous Domba vocalist named Ranga, a person from abroad, was granted an audience by the king in the outer Hall of the assembly - Shalok - 354

After bending down with correct ceremony and rising up, when choristers had produced andante, the musical note of the special Raga - rising to the Panchama Key - the song of the two girsl as they sang expanded in one melodiouys note in harmony, its beauty being heightened by a gentle tremor of the head and movement of the brows and the eyes - shalok 363-364

دربار کے ماحول اور انتظام کے بارے میں قلم بند کرتے ہیں کہ حاضرین کو اس طرح درجہ بہ درجہ دربار میں بٹھایا گیا تھا کہ بیچ میں ایک کھلی جگہ چھوڑ دی گئی تھی۔

دربار میں چراغوں کو اسطرح روشن کیا گیا تھا کہ پوری محفل میں نور برس رہا تھا۔حاضرین کے سفید ملبوسات سے دربار کا نظارہ اور بھی دلفریب بنا ہوا تھا۔ ہر چیز جگمگا رہی تھی۔سٹیج ایسا سجایا گیا تھا جیسے کہ شیش ناگ کی سیج سانپوں کی منیوں اور جواہرات سے جڑی ہوئی تھی۔شام کی ٹھنڈی ہوائیں جو شاہی محل کی عورتوں کی معطر زلفوں سے چھو کر آتی تھیں ہر طرف خوشبو پھیلا رہی تھی۔گول کھڑکیوں کی قطاریں رنواس (عورتوں کے رہنے کے کمرے) کی اُن خوش دل اور آہو چشم عورتوں کے چہروں سے منور تھیں جو جلسہ موسیقی کا لطف حاصل کرنے آئی تھیں۔آخر کار ڈوم گلوکار رنگا اپنے ہمراہیوں کے ساتھ جنہوں نے مالائیں ، سنہری بازو بند ، پونچیاں اور زیورات پہنے ہوئے تھے آگے بڑھا۔اس کی دو مست آنکھوں والی لڑکیوں (ہنسی اور ناگ لتا) نے یہ عالم کر دیا کہ حاضرین مارے حیرت کے گردنیں اُٹھا اُٹھا کر دیکھتے تھے۔ان کے گیتوں سے راجہ کی تعریف میں ' راجہ عرصہ دراز تک زندہ رہے ، اور ' راجہ کو فتح ہو ' کے اشعار گاتے تھے سارا دربار گونج رہا تھا۔ایک ہماری طرف دیکھتی اور مسکراتی ہے اور دوسری سر جھکائے گا رہی۔اس کی بالیاں حرکت کرتی ہیں اور وہ خود دلفریب انداز کر رہی ہے۔وہ جوان واقعی خوش قسمت ہے جس کے دربار میں ایسی عورتیں گا رہی ہوں۔یہ گیت کسی ایسی راگ میں گایا گیا جس کا نیاس سُر پنچم ہے۔یہ راگ ضرور پوروانگ انگ کی راگ ہو سکتی ہے کیونکہ اس راگ کے گانے کا وقت شام کا تھا اور تار سپتک کے پنچم تک کے سُروں کا استعمال کیا گیا تھا۔

راجہ کلش 89-1063۔یہ راجہ بڑا شاعر اور موسیقار تھا۔اُس نے پہلی بار کشمیر

میں اُپانگ کا آغاز کیا تھا۔ اپانگ راگوں کے متعلق بیان کرنا ضروری ہے کہ سارنگ دیو نے راگوں کو دس حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ وہ اسطرح ہیں۔ گرام راگ ، اُپ راگ ، راگ ، بھاشاراگ ، وِبھاشاراگ ، انتر بھاشاراگ، راگانگ ، بھاشانگ ، کریانگ ، اُپانگ۔ پرانے زمانے میں گراموں کی بنیاد پر ہی راگیں حاصل ہوتی تھیں۔ گراموں کے متعلق اس کتاب میں آگے مفصل مضمون ہے۔ بہر حال گرام تین ہیں شڈج گرام ، مدھیم گرام اور گندھار گرام۔ اُن گراموں سے جاتیاں اور جاتیوں سے گرم راگیں حاصل ہوتی ہیں۔ اُپانگ وہ راگیں ہیں جن میں ایک موسیقار دوسری راگوں میں ہیر پھیر کر کے کسی نئی راگ کو حاصل کرے۔ اس میں راگ کے کسی اپنے سُر کے بدلے کوئی دوسرا متبادل سُر کا استعمال ہو۔ اسطرح کی فنکاری اچھے اُستادوں کے بس میں ہوتا تھا۔

The taste for operatic songs and appreciation of the ballet of dancing girls such as were, comme il faut (Upang) in other lands, were introduced in this country by this very king - Shalok - 606, Tarang - seventh.

اُس زمانے میں ایک بانسری بجانے والا جس کا نام چمک تھا۔ اور اسی زمانے کا ایک اور موسیقار جس کا نام مم تھا اونتی پور کا رہنے والا تھا۔ اونتی پورہ میں ایک برہمن رہتا تھا جس کا نام مدن تھا اور یہ اُسی کا ملازم تھا۔ اُس زمانے میں مندروں میں

دربار میں چراغوں کو اسطرح روشن کیا گیا تھا کہ پوری محفل میں نور برس رہا تھا۔حاضرین کے سفید ملبوسات سے دربار کا نظارہ اور بھی دلفریب بنا ہوا تھا۔ ہر چیز جگمگا رہی تھی۔سٹیج ایسا سجایا گیا تھا جیسے کہ شیش ناگ کی سیج سانپوں کی منیوں اور جواہرات سے جڑی ہوئی تھی۔شام کی ٹھنڈی ہوائیں جو شاہی محل کی عورتوں کی معطر زلفوں سے چھو کر آتی تھیں ہر طرف خوشبو پھیلا رہی تھی۔گول کھڑکیوں کی قطاریں رنواس (عورتوں کے رہنے کے کمرے) کی اُن خوش دل اور آہو چشم عورتوں کے چہروں سے منور تھیں جو جلسہ موسیقی کا لطف حاصل کرنے آئی تھیں۔آخر کار ڈوم گلوکار رنگا اپنے ہمراہیوں کے ساتھ جنہوں نے مالائیں ، سنہری بازو بند ، پونچیاں اور زیورات پہنے ہوئے تھے آگے بڑھا۔اس کی دو مست آنکھوں والی لڑکیوں (ہنسی اور ناگ لتا) نے یہ عالم کر دیا کہ حاضرین مارے حیرت کے گردنیں اُٹھا اُٹھا کر دیکھتے تھے۔ان کے گیتوں سے راجہ کی تعریف میں ' راجہ عرصہ دراز تک زندہ رہے ، اور ' راجہ کو فتح ہو ' کے اشعار گاتے تھے سارا دربار گونج رہا تھا۔ایک ہماری طرف دیکھتی اور مسکراتی ہے اور دوسری سر جھکائے گا رہی۔اس کی بالیاں حرکت کرتی ہیں اور وہ خود دلفریب انداز کر رہی ہے۔وہ جوان واقعی خوش قسمت ہے جس کے دربار میں ایسی عورتیں گا رہی ہوں۔یہ گیت کسی ایسی راگ میں گایا گیا جس کا نیاس سُر پنچم ہے۔یہ راگ ضرور پورو انگ کی راگ ہو سکتی ہے کیونکہ اس راگ کے گانے کا وقت شام کا تھا اور تار سپتک کے پنچم تک کے سُروں کا استعمال کیا گیا تھا۔

راجہ کلش 89-1063ء۔یہ راجہ بڑا شاعر اور موسیقار تھا۔اُس نے پہلی بار کشمیر

میں اُپانگ کا آغاز کیا تھا۔ اپانگ راگوں کے متعلق بیان کرنا ضروری ہے کہ سارنگ دیو نے راگوں کو دس حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ وہ اسطرح ہیں۔ گرام راگ ، اُپ راگ ، راگ ، بھاشاراگ ، وِبھاشاراگ ، انتر بھاشاراگ، راگانگ ، بھاشانگ ، کریانگ ، اُپانگ۔ پرانے زمانے میں گراموں کی بنیاد پر ہی راگیں حاصل ہوتی تھیں۔ گراموں کے متعلق اس کتاب میں آگے مفصل مضمون ہے۔ بہر حال گرام تین ہیں شڈج گرام ، مدھیم گرام اور گندھار گرام۔ اُن گراموں سے جاتیاں اور جاتیوں سے گرم راگیں حاصل ہوتی ہیں۔ اُپانگ وہ راگیں ہیں جن میں ایک موسیقار دوسری راگوں میں ہیر پھیر کر کے کسی نئی راگ کو حاصل کرے۔ اس میں راگ کے کسی اپنے سُر کے بدلے کوئی دوسرا متبادل سُر کا استعمال ہو۔ اسطرح کی فنکاری اچھے اُستادوں کے بس میں ہوتا تھا۔

The taste for operatic songs and appreciation of the ballet of dancing girls such as were, comme il faut (Upang) in other lands, were introduced in this country by this very king - Shalok - 606, Tarang - seventh.

اُس زمانے میں ایک بانسری بجانے والا جس کا نام چمک تھا۔ اور اسی زمانے کا ایک اور موسیقار جس کا نام مم تھا اونتی پور کا رہنے والا تھا۔ اونتی پورہ میں ایک برہمن رہتا تھا جس کا نام مدن تھا اور یہ اُسی کا ملازم تھا۔ اُس زمانے میں مندروں میں

موسیقاروں کے لئے الگ رہنے کیلئے انتظام ہوتا تھا۔ باشر ہوں کے محلوں میں ناٹیہ منڈھپ (سٹیج) ہوا کرتے تھے جہاں موسیقی کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ رقاص اور باقی موسیقار اپنے فن کا مظاہرہ اسی ناٹیہ منڈھپ میں کرتے تھے۔ اُت کرش نے اپنے بھائی ہرش جو کہ ایک موسیقار بھی تھا ناٹیہ منڈھپ سے نکال کر چار ستونوں والے ایک کمرے میں قید کیا تھا۔ راجہ ہرش نے 1089ء-1101ء حکومت کی وہ گانے بھی صدا بند کرتا تھا جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک اچھا موسیقار تھا۔ جب راجہ ہرش قید و بند کی حالت میں خود کمپوز کئے ہوئے گانے سُنتا تھا تو اُس کو بڑی تکلیف ہوتی تھی۔ ہرش کے دورانِ حکومت اُس کا دربار بہت ہی زندہ اور تقریبات میں مشغول رہتا تھا۔ اس کے دربار میں تمام عالم ، فاضل موجود ہوتے تھے۔ رقص اور موسیقی کی محفلیں ہوا کرتی تھیں۔ اس دربار میں اعلیٰ درجہ کے گلوکار و موسیقار ہوتے تھے جن کا درجہ گندھرو سے کم نہیں ہوتا تھا۔ گاندھرو اُس زمانے میں موسیقاروں کے القاب میں سے ایک ہوا کرتا تھا۔ گاندھرو ایسے موسیقار کو کہتے ہیں جو مارگ سنگیت یعنی شاستریہ سنگیت میں مہارت رکھتا ہو اور اس کے علاوہ راگ راگنیوں کی اچھی جانکاری بھی رکھتا ہو۔

کشمیر کی مختصر تاریخ

لوہرا دوم سلاطین کشمیر میں ہرش کا سب سے بڑا بھتیجا ۱۱۰۱ء میں تخت نشین ہوا۔ کہا جاتا ہے کہ اس زمانے میں وزراء و بڑے عہدوں پر فائض لوگ

رہزن بنے ہوئے تھے۔ اس کا بھائی اس کے ساتھ لڑنے پر اتر آیا اس کے علاوہ سرکاری خزانے بھی خالی پڑے تھے۔ جب کلہن کی راج ترنگنی ۴۸-۱۱۴۹ء میں مکمل ہورہی تھی تو اس دوران دمار قبیلے کے لوگوں نے قہر بپا کردیا تھا۔ وہ لوگ آگ لگانے، لڑائیاں کرنے، اور لوٹ مار میں ماہر تھے۔ بادشاہ بے بس دکھائی دے رہے تھے۔ بارہ اور تیرہویں صدیوں کے دوران بادشاہوں کی آپسی لڑائیاں، مار دھاڑ، قتل وغارت گری، وسازشیں وغیرہ نے کشمیر کے حالات کشیدہ کر دئے۔ راجاؤں کی کم مدتی حکومت سے بے اطمنانی ہوئی۔ صدیوں سے چلی آرہی ہندو راج میں دراڑیں آنے لگیں لوہار خاندان کی حکومت کے دوران بدحالی اور بد اعتمادی کا دور چلتا رہا۔ یہ سلسلہ 1003ء سے 1150ء تک کشمیر میں بدستور شکار رہا۔ راج دیو نے 36-1213ء تک حکومت کی۔ تقریباً دو صدیوں تک ہندو راج کشمیر میں قایم رہا لیکن بادشاہ کمزور تھے۔ اس دور میں جونا راجاؤں کی حکومت تھی پھر سمہدیو نے 1300-1286ء تک حکومت کی۔ اس کے بعد سمہدیو کے بھائی راجہ سہدیو نے 20-1301ء تک حکومت کی۔

سمہدیو کے بھائی راجہ سہدیو نے 20-1301ء تک حکومت کی۔ راجا سمہا کشمیر کا بادشاہ ۱۳۰۵ء میں بنا۔ اس دور میں کشمیر کو شرابیوں کا ملک کہلانے لگا۔ عورتوں کی کوئی عزت نہیں تھی۔ اسی دور میں کرم سینا بادشاہ کے کمانڈر ذولقدر خان جس کو عام لوگ ذولنذو کے نام سے جانتے ہیں کشمیر پر حملہ بول دیا۔ راجا سمہا کشتوار بھاگ گیا۔ ذولنذو نے سرینگر کو آگ لگادی اور لوٹ مار مچادی اور لوگوں کو

بندی بنا کر ساتھ لے گیا۔ آٹھ مہینوں تک جب ان کو لگا کہ سارے راجے بھاگ گئے تو وہ کشمیر کو چھوڑ کر نکلنے لگے۔ ذولقدر خان جب نکلا تو وہ برف باری کی زد میں آ کر پوری فوج کے ساتھ ختم ہو گیا۔ کشتوار کے گھڑی قبیلے کے لوگوں نے کشمیر پر حملے کی کوشش کی۔ ان کو راجا سمہا کے فوجی کمانڈر رامچندر نے اندر کوٹ تک بھگا دیا۔ رام چندر کے ساتھ دو اہم لوگ تھے جنہوں نے کشمیر کی تاریخ میں اہم رول ادا کیا۔ وہ تھے شاہ مرزاء جو سوات سے تھا اور رینچن شاہ جس نے تبت کے راجا کو ہرا دیا تھا۔ رینچن شاہ کو رام چند کے ساتھ ان بن ہوئی اور رینچن شاہ نے رام چند کو ہلاک کر دیا اور رام چند کی بیٹی کے ساتھ شادی کر لی۔ اسطرح سے رینچن شاہ ۱۳۲۳ء میں کشمیر کا بادشاہ بنا۔ یہ بات یہاں پر واضع ہونی چاہیئے کہ رینچن شاہ بدھ مت کا پیروکار تھا اور کوٹہ رانی رام چند کی بیٹی ہندو مذہب سے تعلق رکھتی تھی۔ رینچن شاہ اپنے مذہب پر پرُ اعتماد نہیں تھا اسلئے وہ اپنے مذہب کو تبدیل کرنا چاہتا تھا۔ وہ ہندو مذہب کو اپنا نہیں سکتا تھا کیونکہ ہندو مذہب میں کوئی بھی ذات اسکو اپنا نہیں سکتی۔ اسی دوران رینچن شاہ ایک دن بلبل شاہ کو نماز پڑتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اور وہ اسلام قبول کرنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ وہ اپنا نام تبدیل کر کے صدرالدین اختیار کر لیتا ہے۔ اس نے جامع مسجد اور بلبل شاہ کی درگاہ تعمیر کی۔ اس جگہ کو آج بلبل لنگر کے نام سے جانتے ہیں۔ ڈھائی سال کے بعد صدر الدین (رینچن شاہ) کی موت واقعہ ہوتی ہے۔ اسطرح صدالدین پہلے کشمیر کے مسلمان بادشاہ مانے جاتے ہیں۔ اس واقعہ کے دوران سمہا کا بھائی ادھے آنند دیو ظاہر ہوتا ہے وہ کوٹہ رانی کے ساتھ شادی

کردیتا ہے۔اروان جو کہ ترکی تھا کشمیر پر حملہ کرلیتا ہے۔ ادھے آنند دیو بزدل تھا اور وہ بھاگ جاتا ہے۔کوٹہ رانی فوج کی بھاگ دوڈ شاہ مرزا کی قیادت میں سنبھال لیتی ہے۔اروان ہار جاتا ہے اور ادھے آنند واپس آجاتا ہے۔ادھے آنند پندرہ سال تک حکومت کرلیتا ہے اور اسکی موت ہوجاتی ہے۔کوٹہ رانی پچاس دن حکومت کرلیتی ہے اور شاہ میر (شاہ مرزا) بادشاہت پر (۱۳۴۳ء) قبضہ کرلیتا ہے۔شاہ میر نے کوٹہ رانی سے زبردستی شادی کرنی چاہی لیکن کوٹہ رانی خودکشی کرلیتی ہے۔شاہ میر شمس الدین کے نام سے پہلا سلطان کشمیر بنا۔ ۱۳۹۴ء میں سلطان سکندر جسکو بت شکن کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ ۲۵ سالہ دور میں کشمیر کی پوری ساخت بدل ڈالی۔شراب نوشی، جوا، اور موسیقی کو تنبیہ کیا گیا۔اس کے بعد سلطان زین العابدین (بڈشاہ) نے سلطنت 1420ء میں سنبھالی۔انہوں نے تقریباً 50 سال تک حکومت کی۔اس دوران کشمیر میں ہر طرح کی ترقی ہوئی۔انہوں نے فلاحی کے بہت سارے کام کئے۔ قیدیوں کو رہا کردیا۔اس نے اپنے بھائی محمد خان کو چھوٹے مسائل کے لئے منتخب کیا اور خود بڑے مسئلوں کی طرف توجہ مرکوز کی۔انہوں نے تعمیر و ترقی کے بہت سارے کام کئے۔اس نے بہت بڑا محل بنوایا جو بارہ منزلہ تھا اور ہر منزل میں پچاس کمرے تھے۔ہر کمرے میں ۵۰۰ لوگ بیٹھ سکتے تھے۔اس محل کا نام زینہ ڈب تھا۔اس محل کو دریائے سندھ سے پانی مہیا ہوتا تھا۔بڈشاہ نے سات پل تعمیر کئے۔جھیل ڈل کا نکاس حبہ کدل سے ہوتا تھا جس کو بڈشاہ نے بند کر کے نالہ مار کی طرف موڈ دیا۔آخر کار اس کی موت ۶۹ سال کی عمر میں ہوئی۔اس کا بیٹا

۱۴۶۹ء میں تخت نشین ہوا۔ بڈشاہ کے بعد جو حکمران آئے وہ ملک کا راج سنبھالنے کی قابلیت نہیں رکھتے تھے جس کا فائدہ چکوں نے اٹھایا اور کشمیر میں دوبارہ بدامنی اور بدحالی شروع ہوئی۔ اس دور میں خانہ جنگی کا ماحول دوبارہ شروع ہوا۔ بہت سے تعمیرات آگ کی زد میں آئے۔ ۱۵۸۰ء میں یوسف شاہ چک نے حکومت سنبھالی۔ وہ موسیقی کا دلدادہ تھا۔ اس نے حبہ خاتون سے شادی کرلی۔ یوسف شاہ چک نادان تھا اور اس نے اپنے وزیر سعید مبارک خان کے ساتھ لڑائی کی۔ اس نے یوسف خان کو کشمیر سے باہر نکال دیا۔

کشمیر میں موسیقی۔ کشمیری حکمرانوں کے دوران

ہندو دور میں کشمیر میں ہندوستانی موسیقی رائج تھی۔ ایک ہزار سال پہلے جب مسلمان ہندوستان وارد ہوئے تو انہوں نے اپنے ساتھ ترکی، ایرانی و عربی موسیقی بھی اپنے فنکاروں کے ذریعے ساتھ لائی۔ اس سے پہلے ہندوستان اور کشمیر میں ہندوستانی کلاسیکل سنگیت ہی رائج تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ موسیقی میں مسلمانوں کے وارد ہونے سے تبدیلیاں آنے لگی۔ عربی، ترکی و ایرانی موسیقی کا اثر ہندوستان کی موسیقی پر پوری طرح دکھائی دینے لگا۔ کشمیر میں موسیقی کی جو تاریخی افادیت ہے وہ بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ ۱۱۴۵ء میں دکن میں یادو شاہی خاندان کی بنیاد بادشاہ بھمالا نے ڈالی۔ بھاسکرا جو کہ سارنگ دیو کا دادا تھا کشمیر سے دیواگری (آج کا دولت آباد) نقل وطن کر گیا۔ بھاسکرا نے کشمیر

سے نقل وطن کیوں کیا اس کے بارے میں مصدقہ طور پر کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔اس بارے میں کئی طرح کی رائے پائی جاتی ہے۔ اس کی وجہ سیاسی تھی یا کشمیر میں حالات ناگزیر تھے جس کا ذکراوپر کیا گیا یا پھر یادو شاہی خاندان نے انہیں اپنی سرپرستی میں بھلایا مصدقہ طور کچھ بھی کہا نہیں جاسکتا۔بہر حال عام رائے یہ ہے کہ بھاسکرا ایک مانے ہوئے وید یعنی ڈاکٹر تھے اور آیوروید میں باکمال صلاحیتیں رکھتے تھے جس کی وجہ سے دیواگری کے بادشاہ نے انہیں اپنی سلطلت کی خدمات کیلئے دعوت دی۔ بادشاہ نے انہیں شاہی وید یعنی شاہی ڈاکٹر کے عہدے پر فائز کیا۔ بھاسکرا کا بیٹا سودھالا کو دیواگری کے بادشاہ نے سری کرنا گری (اکونٹنٹ جنرل) کے عہدے پر فائز کیا۔ بادشاہ بھمالا ۱۱۹۳ء میں انتقال کر گئے جس کے بعداس کا بیٹا جیتر پالا کم مدت کیلئے بادشاہ رہا۔ ۱۲۰۰ء میں سنگھانا نے باگ دوڑ سنبھالی۔سنگھانا فن ، سائنس اور ادب کا بڑا دلدادہ تھا۔سارنگ دیو تب اپنے والد (سودھالا) کے عہدے یعنی اکونٹنٹ جنرل کے عہدے پر فائز تھے۔ایک سنگت کار ہونے کے باوجود اس نے آیوروید کا کام بھی جاری رکھا۔اس نے آیوردید پر ایک کتاب لکھی جس کا نام آدھہ آتما وویکا ہے جس کے بارے میں انہوں نے خود ذکر کیا ہے۔یہ کتاب اب موجود نہیں ہے۔سارنگ دیو نے سنگیت میں ایک مستند کتاب سنگیت رتنا کر لکھی۔یہ موسیقی کے حوالے سے سب سے اعلیٰ کتاب مانی جاتی ہے۔ اس کتاب کے سات ادھیائے (یعنی باب) ہیں ان میں سے چھے موسیقی پر اور ایک نرتہ (رقص) کے بارے میں۔اس کتاب کے پہلے باب میں

سروں کے بارے میں لکھا گیا ہے۔دوسرے باب میں راگ۔تیسرا باب گائیکوں اور بجانے والوں کے گن اوگن ۔چوتھا باب گیت کے بارے میں۔پانچواں باب تالوں کے بارے میں۔چھٹا گانے بجانے کے طریقے وبندھش۔ساتواں نرتیہ کے بارے میں۔اس کتاب میں سنگیت کا سارا گرائمر بیان کیا گیا ہے۔ یہ واحد کتاب ہے جو تیرہویں صدی کے دوران لکھی گئی تھی۔ اس دوران کرناٹکی اور ہندوستانی سنگیت کوالگ نہیں سمجھا جاتا تھا۔

ابولفضل کی کتاب آینہ اکبری کے مطابق کشمیر میں موسیقی کی بنیاد ایرانی اور ترانی موسیقاروں کی وساطت سے سلطان زین العابدین بڈشاہ کے زمانے میں ہوئی۔سلطان زین العابدین (1420ء) موسیقی کا بڑادلدادہ تھا۔وہ موسیقاروں کو وظیفہ دیا کرتا تھا۔اس لالچ سے سارے ہندوستان اور ہندوستان سے باہر کے موسیقار کشمیر کی طرف رُخ کرنے لگے تھے۔اس طرح کشمیر میں سازندروں اور گلوکاروں کی بہتات ہوئی۔ان میں سے ایک سازندر ملا اُدی جو خوراساں کا تھا۔ وہ اُد (یہ ساز مینڈولین جیسا ہوتا ہے لیکن اس میں بند یعنی frets نہیں ہوتے ہیں اس میں تاروں کے چھے جوڑے کسے جاتے ہیں یعنی کل ۱۲ تاریں ہوتی ہیں) ساز بجاتا تھا۔ اس کو بڈشاہ عمدہ بجانے کیلئے ہر بار تحفوں اور وظیفوں سے نوازتے تھے۔بڈشاہ کے دربار میں ملا جامل شاعر وگلوکار تھا۔اس کی بڑی خوبصورت آواز تھی۔یہ بھی خوراساں سے تھا۔اسکو سلطان ابوسیعد مرزا نے بڈشاہ کے پاس بھیجا تھا۔ملا جامل کے گیت اور شاعری کشمیر کے لوگوں کی زبان پر تھے۔ایک اور گلوکار

جعفران تھا وہ مشکل لَے کاری میں گایا کرتے تھے۔ شری ور بہت بڑا عالم اور تاریخ دان تھا اُسی نے بڈشاہ کے زمانے میں مولانا جامی کی یوسف زلیخا کا سنسکرت ترجمہ کیا جس کا نام کتھا کوتکا ہے۔ وہ جعفران کے ساتھ بڈشاہ کے دربار میں گایا بھی کرتا تھا۔ عطا سوما بڈشاہ کے دربار میں ایک بڑا عالم تھا وہ فارسیؔ سنسکرت اور کشمیری میں لکھتا تھا۔ اس نے زین العابدین کی زندگی پر کتاب لکھی جس کا نام زین چرتر اور موسیقی پر ایک اور کتاب مناقا لکھی جو اس نے بادشاہ کے نام وقف کی تھی۔ گوالیار سنگیت کا مانا ہوا گھرانا ہے۔ جب ڈونگر سین (جو گوالیار کا بادشاہ تھا) نے بڈشاہ کا سنگیت کے ساتھ بڑا لگاو دیکھا تو اس نے وہاں سے ہندوستانی موسیقی پر بہت ساری کتابیں بھیجی۔ جامعہ مسجد کے قریب کشمیر میں ایک یونیورسٹی تھی جو سلطان سکندر نے ۱۳۹۸ء میں بنائی تھی۔ اس میں ہزاروں کی تعداد میں کتابیں تھی جو حالات کے اتار چڑھاو کے نذر ہوگئیں۔ گوالیار سے لائی گئی ساری کتابیں اسی یونیورسٹی کی لائبرری میں قریب ایک سو سال تک محفوظ تھیں۔ اس یونیورسٹی کا نام عروتلوثقیٰ تھا۔ سلطان سکندر کے زمانے میں اس کی دیکھ ریکھ بخارا کے بہت بڑے عالم مولانا افضل کرتے تھے اور بڈشاہ کے زمانے میں بخارا کے ہی مولانا کبیر قابل سرپرست اعلیٰ تھے۔ اس ادارے کے اخراجات ناگام گاوں کی آمدنی سے برابر کئے جاتے تھے۔ کشمیر میں بڈشاہ کے زمانے میں جشن منایا جاتا تھا۔ بڈشاہ ہر سال زینہ لانک (جھیلِ ولر) اور جھیلِ ڈل کے روپہ لانک اور سونہ لانک میں یہ جشن منانے کے لئے جاتا تھا۔ اکبر بادشاہؔ جہانگیر اور شاہ جہاں بھی اس جشن کا اہتمام کیا کرتے تھے۔ اکبر

بادشاہ کے زمانے میں تختِ رواں بنایا گیا تھا جو گھومتا پھرتا تخت تھا اسی میں بادشاہ جشن کا لطف اُٹھاتے تھے۔ اس جشن میں موسیقی کی محفلوں میں بانڈ پاتھر ، وَن وُن (کشمیری فوک کورس گیت) جن میں لل دید اور شیخ نورالدین رشی کا کلام گایا جاتا تھا۔ اس محفل میں فردوسی کا شاہ نامہ (رُستم داستان) ٗ ہی مال ناگ رائے ٗ شِو لگن اور رامائن مہابھارت کو نغموں اور رزموں میں پیش کیا جاتا تھا۔

سلطان حیدر شاہ لیوٹ (یہ ایک ایرانی ساز ہے۔ اسکو ایران میں تار کے نام سے جانا جاتا ہے اس کو گیتار کی طرح بجایا جاتا ہے۔ اس کی چار تاریں ہوتی ہیں۔ چمڑے سے ڈھکا ہوا طنبور نیچے کی طرف ہوتا ہے) بجاتا تھا۔ وہ اس کا سبق بڑے بڑے استادوں کو دیا کرتا تھا۔ سلطان حسن شاہ موسیقی کا بہت بڑا دلدادہ تھا۔ اس کے دربار میں ہندوستان کے ۱۲۰۰ موسیقار تھے۔ مرزا حیدر دگلت جب سولہویں صدی میں کشمیر آئے تو کشمیر کے بارے میں انہوں نے کہا کہ یہاں کے لوگ موسیقی کے میدان میں بڑے ماہر ہیں۔ وہ کئی ساز لیوٹ ٗ سنطور ٗ سرمنڈل ٗ ڈول ٗ نے ٗ میں بڑے استاد ہیں۔ شری ور لکھتے ہیں کہ کرناٹک سے نرتکیوں اور گلوکاروں کی ایک ٹولی بادشاہ کے دربار میں آئی تھی اور انہوں نے چھے راگیں گائی کیدار ٗ گوڈھ ٗ گندھارا ٗ دیشا ٗ بھنگالا ٗ اور مالوا۔ رقاصوں نے خوبصورت نرتہ پیش کیا۔ کئی رقاصوں کے نام بھی دئے ہیں: رتن مالا ، دیپ مالا ، نرپا مالا۔

پندرہویں صدی عیسوی میں ترکی میں موسیقی کو بڑی تقویت ملی۔ موسیقی کے بڑے بڑے اُستاد پیدا ہوئے جو زیادہ تر مسلمان تھے۔ مشرقِ وسطیٰ کے شہروں سے

بڑے بڑے موسیقاروں نے ترکی کے بڑے شہر استمبول کی طرف رُخ کرنا شروع کیا۔اس طرح یہ موسیقی کا بہت بڑا مرکز بن گیا تھا۔ترکی میں زیادہ تر موسیقار شاہی درباروں میں موسیقار کی حیثیت سے فائز تھے۔درباروں میں موسیقاروں کو دوطرح کے کام کرنے پڑتے تھے ایک یہ کہ وہ شاہی درباروں میں خاص وعام موقعوں پر گانا گاتے تھے اور دوسرا شاگردوں کو موسیقی سکھاتے تھے۔اس طرح یہ موسیقی کے مدرسے جیسے ہوتے تھے۔لیکن موسیقاروں کی اتنی بہتات تھی کہ بہت سارے نہ وہاں پر تقرر کئے جاسکتے تھے اور نہ ہی اِن کو تعلیم دی جا سکتی تھی۔موسیقی کے ضمن میں مسلمان موسیقی کو حرام قرار دیتے ہیں لیکن ترکی میں مذہبی دانشوروں نے اس کو مذہبی جواز پیدا کرنے کیلئے مذہبی کلاسیکل موسیقی تشکیل دی۔ صوفی موسیقی کا چلن شروع ہوا۔باجماعت عبادت کی شکل میں موسیقی کا رواج شروع ہوا۔اِن محفلوں نے تکیوں کو جنم دیا۔اِن تکیوں میں باضابطہ طور پر موسیقی کی تعلیم شروع ہوئی اور اسے موسیقی کو بڑھاوا مل گیا۔ترکی سے تکیوں کا رواج پندرہویں صدی کے دوران کشمیر میں رائج ہوا۔ ہمارے کشمیر میں بہت ساری مسجدوں اور آستانوں کے عقب میں یہ تکیہ ہوا کرتے تھے لیکن آج اِن میں بہت ہی کم تکیے موجود ہیں۔اِن تکیوں میں بھی موسیقی کی محفلیں ہوا کرتی تھیں لیکن اِن میں سے بہت سارے تکیوں کو مہاراجہ ہری سنگھ کے دور سے پہلے نشہ اور بدکاری کے اڈوں میں تبدیل کیا گیا تھا۔ورنہ اِن جگہوں پر کشمیری صوفیانہ موسیقی اور رواتی موسیقی کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں جس میں فارسی اور کشمیری صوفی شاعروں کے کلام اور نعت گائے جاتے تھے۔

پندرہویں صدی کے دوران کشمیر میں موسیقی جو وارد ہوئی وہ ایران سے ہی سمجھی جاتی ہے لیکن جب ہم ترکی اور عربی موسیقی کا مشاہدہ کرتے ہیں تو یقین تبدل ہوجاتا ہے۔اُس کی کئی وجوہات ہیں۔ پہلے ہم ایرانی موسیقی کے بارے میں جاننے کی کوشش کریں گے۔ایرانی کلاسیکل موسیقی کو موسیقی صنف ایرانی کہتے ہیں۔اس موسیقی میں دستگاہ ہوتے ہیں۔ دستگاہ کا لغوی مطلب دست یعنی ہاتھ اور گاہ یعنی جگہ۔پورا مطلب ہاتھ اور جگہ ساز کی ڈنڈی پر حاصل کرنا۔ دستگاہ کو ہندوستانی موسیقی میں تھاٹ کہتے ہیں۔ ہندوستانی سنگیت میں دس (۱۰) تھاٹ ہیں اور ایرانی سنگیت میں بارہ (۱۲) دستگاہ ہیں (سات دستگاہا اور پانچ آواز)۔ان کی تفصیل نقشہ نمبر 1 میں دی گئی۔

نقشہ نمبر 1

نمبر شمار	دستگاہ	آواز (sub-scale)
	(ایرانی سکیل)	
۱۔	مہور	
۲۔	سہ گاہ	
۳۔	چہارگاہ	
۴۔	راست پنجگاہ	
۵۔	ہمایوں	اصفہان
۶۔	نوا	
۷۔	سورِ	ابوعطا، بیاتِ ترک، افشاری، دشتی
کل دستگاہا	۷	۵ = ۱۲ دستگاہا

ایرانی موسیقی میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شرتیوں کا استعمال

ہندوستانی سنگیت کی طرح باقاعدہ ہوتا ہے۔ یہ شُرتیاں دو طرح کی ہیں۔ ایک کو سوری کہتے ہیں سوری ایک چوتھائی سُر زاید کو کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر رے سر کے اوپر (#) نشانی لگائی جائے تو یہ رے سُر سے ایک شُرتی اونچا ہوگا۔ اس کو رے سُر کا سوری کہتے ہیں۔ دوسرے کو کورون کہتے ہیں۔ اسکی نشانی (p) ہے۔ اگر یہ نشانی رے سُر پر لگائی جائے تو یہ ایک شُرتی کم ہوگا۔ یہ بات یہاں پر واضع کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستانی موسیقی میں بھی شرتیاں ہیں لیکن ہر شرتی کا اپنا نام ہے۔ ہندوستانی سنگیت میں شُرتیاں عملی طور کم راگوں میں استعمال کی جاتی ہیں جیسے راگ درباری میں شدھ رے ایک شُرتی کم لگتا ہے یعنی بحساب ایرانی موسیقی شدھ رے سُر کا کورون استعمال کیا جاتا ہے۔ ایرانی موسیقی میں شُرتیوں کا استعمال باقی سروں کی طرح باقاعدہ ہوتا ہے کیوں کہ ان کے دستگاہ (تھاٹ یا سکیل) میں شُرتیاں یعنی کواٹر نوٹ باقاعدہ استعمال ہوتے ہیں۔ ایرانی موسیقی میں علاوہ ازیں سروں کے نام ہندوستانی نہیں ہیں۔ ایران کی موسیقی میں عربی موسیقی کا بڑا اثر پایا جاتا ہے۔ ایران میں بھی سروں کو عربی ناموں سے جانا جاتا تھا جو اسطرح ہیں: راست (سا)، دوکا (رے)، جہرکا (گا)، نوا (ما)، حُسینی (پا)، اوج (دھا)، کردن (نی)۔ یہاں پر دو سوال پیدا ہوتے ہیں ایک یہ کہ یا ہم ایرانی بندشیں گاتے بجاتے ہیں اور عربی نام دیتے ہیں۔ یا پھر عربی مقام بجاتے ہیں اور ایرانی نام دیتے ہیں۔ اسطرح کی تغیر و تبدیل سے سُروں، مقام اور دستگاہا میں الٹ پھیر لگتا ہے۔ اس کے برعکس جب ہم ترکی موسیقی کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ہمیں

ایک بہت ہی بڑا اثر اغ ملتا ہے جو ایرانی موسیقی میں نہں ہے بلکہ کشمیری صوفیانہ اور ترکی کلاسیکی موسیقی میں مساوی ہے۔ترکی موسیقی میں عربی موسیقی کی طرح مقام گائے بجائے جاتے ہیں جن کی کئی مشترکہ خصوصیات ہیں۔ سب سے پہلے ترکی موسیقی میں مقام تھاٹ یا سکیل پر مبنی ہوتے ہیں اور بندھش کی بڑھت سے مقام کی شکل ظاہر ہوتی ہے۔ دوسری خصوصیت جو کشمیر کی صوفیانہ موسیقی سے ملتی جلتی ہے وہ ہے مقام میں کئی مختصر قیام ہوتے ہیں جس کے دوران ہا لفظ کا استعمال کرنا۔اس طرح کا رواج ایرانی موسیقی میں نہیں ہے بلکہ ترکی موسیقی میں پایا جاتا ہے۔ بہرحال اس موضوع پر تحقیق کی ضرورت ہے لیکن مذکورہ شواہد کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ کشمیری صوفیانہ موسیقی ہیت میں تبدیلی کا شکار ہوچکی ہے جس سے یہ واضع نہیں ہوتا کہ اس کا اصلی سرچشمہ کہاں سے ہے۔

کشمیر میں موسیقی۔ اکبر بادشاہ کے وارد ہونے کے بعد

یوسف خان کا بیٹا یعقوب خان الگ قسم کا آدمی تھا۔اس نے ۱۵۸۲ء میں حکومت سنبھالی جب اکبر بادشاہ نے کشمیر پر پہلا حملہ کیا۔ مغلوں کا پہلا حملہ ناکام ہوا۔یعقوب خان نے بمباس اور کوکا جو جہلم وادی (پاکستانی کشمیر) کے باشندے تھے کی مدد سے اس حملے میں کامیابی حاصل کی۔یوسف خان نے اکبر بادشاہ کو تسلیم کیا تھا لیکن یعقوب خان نے اپنے باپ کے فیصلے کو نکارا۔اس کے دور میں کشمیر میں سنی اور شعیہ فصادات ہوتے رہے۔ ذینہ ڈب کو جلا دیا گیا۔کشمیر کے معزز لوگوں نے

اکبر بادشاہ کو کشمیر آنے کی دعوت دی۔ اکبر بادشاہ نے مرزا قاسم کو فوجی لشکر لیکر راجوری کے راستے ۱۵۸۵ء میں کشمیر بھیج دیا۔ یعقوب خان بھی فوج لیکر سامنا کرنے کیلئے نکلا لیکن وہ مغل فوج کے سامنے نہیں ٹک سکا۔ اسطرح مرزا قاسم اور مغل فوج ۱۵۸۶ء میں سرینگر وارد ہوئے لیکن سلیمان پہاڑ سے یعقوب خان اور شمسی چک جنوب سے مغلوں پر حملہ آور ہوئے۔ اس لڑائی میں بڑی مذاہمت ہوئی لیکن مغلوں سے جیت نہ سکے۔ مغلوں کے دور حکومت میں کشمیر کی ترقی دوبارہ لوٹ آئی۔ جب اکبر بادشاہ نے پہلی بار کشمیر کا دورہ کیا تو اُن کے ہمراہ ٹوڈرمل بھی تھے جو کہ اکبر بادشاہ کا وزیر مال تھا۔

اکبر بادشاہ موسیقی کا دلدادہ تھا اسی لئے موسیقی میں دوبارہ جان آگئی۔ اکبر بادشاہ کے دربار میں ہندوستانی، ایرانی، ترانی، اور کشمیری سنگیت کار تھے۔ انہوں نے فنی مظاہرہ کرنے کیلئے سارے موسیقاروں کو ہفتے کا ایک دن مقرر کر رکھا تھا۔ بہت سارے اُستاد جن کا نمایاں اثر ہندوستانی سنگیت پر رہا اسی دور میں پیدا ہوئے۔ امیر خان، تان سین اپنے فن کے بنا پر ہمیشہ زندہ رہنے والی شخصیات میں سے ہیں۔ میاں تان سین نے اکبر کے زمانے میں ہی اسلام قبول کیا تھا اور اس کو مرزا کا خطاب دیا گیا۔ ان کا مسلمان نام عطا حسین ہے۔ میاں تان سین نے راگوں کو صحیح کر دیا جس کا اثر کشمیر کی موسیقی پر بھی پڑا۔ اس طرح ان میں سے کئی راگوں کو کشمیر میں بھی عملایا جانے لگا۔

اکبر بادشاہ کے زمانے میں کشمیر کے لوگ بہتات میں لاہو، امرتسر، لدھیانہ،

پنجاب کی باقی جگہوں پر کام کے سلسلے میں گھومتے رہتے تھے۔ وہاں کشمیری بھانڈ اپنے ساز لیکر کشمیریوں اور پنجابیوں کا دل بہلاتے تھے۔ ان کے ساتھ ۲۰ لوگوں کا گروپ ہوتا تھا۔ ان کے پاس سُرنےَ (شہنائی کی ایک قسم)، مٹی کے ڈول، ایک شاعر جو گاتا بھی تھا۔ یہ لوگ وہاں ڈرامے کرتے تھے اور ساتھ ہی ساتھ گیت گایا کرتے تھے۔ کشمیر میں سنطور کا وجود صوفیانہ موسیقی کے ساتھ ہی ہوا ہے۔ کشمیر میں سارے موسیقار مسلمان دور حکومت میں مسلمان ہی تھے۔ کشمیری پنڈت ایک ہی طرز میں شلوک اور منتر گایا کرتے تھے۔

معدن الموسیقی تصنیف جناب منشی محمد کرم امام خان صاحب (نائک) ناشر ہندوستانی پریس لکھنو ۱۹۲۵ء میں بہت سارے کشمیری موسیقاروں کا ذکر کیا ہے۔ لکھتے ہیں کہ اکبر بادشاہ کے دربار میں چار کلاونت تھے پہلا تان سین مکرند قوم برہمن ساکن گوالیار شاگرد ہری داس سوامیؒ نامی فقیر۔ دوسرا برج چند قوم برہمن ساکن ڈانگر نواح دہلی۔ تیسرا راجہ سموکھن سنگھ قوم راجپوت ساکن کھنڈ ہار تھا۔ چوتھا سری چند قوم راجپوتؒ ساکن نوہا۔ یہ سارے اکبر بادشاہ کے چودہ درباریوں میں سے چار وہ کلاونت تھے جنہوں نے اسلام قبول کیا۔ راجہ سموکھن سنگھ کا نام نوابت خان ہوا اور وہ بین بجانے میں لاثانی تھے۔ اور شادی تان سین کی بیٹی کے ساتھ ہوئی۔ آگے لکھتے ہیں کشمیر کے جناب فقیر اللہ (پورا نام۔ امیر فقیر اللہ سیف خان) نے راگ درپن تصنیف کی۔ یہ بات یہاں پر واضع کرنا چاہتا ہوں کہ یہ کتاب ۱۶۶۲ء۔ ۶۳ لکھی گئی ہے۔ مصنف یعنی جناب فقیر اللہ کو کلاسیکی موسیقی کی اچھی

واقفیت تھی۔اس کے تین جلد مولانا آزاد لائبری علی گذھ مسلم یونیورسٹی میں ہیں۔
معدن الموسیقی کتاب میں جناب محمد کرم خان صاحب نے بہت سارے استادوں
کے اوصاف بیان کئے جن میں شیخ بہاودین برناسہؒ میاں دانو دھاڑی ؒ لعل خان
شاگرد تان سین کے بیٹے بلاس خان کا ۹۰ سال کی عمر میں وفات پائی۔ جگناتھ
اور کبرائے خطاب تھا سو برس کی عمر میں وفات پائی۔سوبہل سین تان سین کا پوتا تھا ستر
سال کی عمر میں وفات پا گئے۔سوبہل سین کا بیٹا سودس سین گانے میں اچھا نہیں تھا
لیکن مصنف اچھا تھا۔ ۱۰۸۲ ہجری مطابق ۱۶۸۰ء میں فقیر اللہ کے ساتھ کشمیر آ
گئے۔مصری خان ڈھاری بلاس خان کا شاگرد تھا اور اچھا مصنف بھی تھا۔گن سین
خطاب نائک افضل اپنا نام رکھا تھا۔وہ کشمیر میں ۷۰ سال کی عمر میں انتقال کر گئے۔وہ
علم مارگ یعنی شاستریہ سنگیت میں ماہر تھے۔شیخ کمال شاگرد رشید میاں 1086
ہجری میں ہمراہ فقیر اللہ صوبہ کشمیر آیا۔بخت خان کلاونت گجراتی، رنگ خان کلاونت
بالادست تھا۔کبیر قوال شاگرد شیخ شیر محمد کشمیر سے تھا۔شاہجہاں کے زمانے میں بہت
سارے سازندر کشمیر میں ملازم تھے۔ان میں سے صالح ربانی ، پچاس سال کی عمر
میں وفات پائی۔حیات ربانی ، ۱۰۸۳ھ میں وفات پائی۔امان اللہ پکھاوجی کشمیر
میں ملازم تھا۔رس بین خطاب نام محمد بین بجاتا تھا۔بھگوان اعمٰی پکھاوجی تان سین
کے ساتھ بجاتا تھا۔سو برس کی عمر میں فوت ہوا۔ان کے علاوہ اور بھی موسیقار
ہوں گے جنہوں نے اُس وقت شاہی درباروں میں جگہ بنائی ہوگی۔آخر میں مصنف
معدن موسیقی اسطرح اختتام کرتے ہیں: فقیر اللہ مصنف راگ درپن کے ہیں انہوں

نے چندراگیں ایجاد کی ہیں۔ علم موسیقی میں قدرت حاصل ہے۔ شخص کامل العلم بلکہ اکمل تھے خداوند کریم مغفرت انکی کرے۔ کتاب معدن الموسیقی سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ قوال کا خطاب زمانہ علاولدین غوری میں دیا جاتا تھا اور کلاونتی کا خطاب اکبر بادشاہ کے زمانے میں دیا جاتا تھا۔

کشمیر میں موسیقی۔ مغل بادشاہوں کے بعد کا زمانہ

والٹر آر لارینس نے The Valley of Kashmir انیسویں صدی کے آخری عشرے میں لکھی۔ اس کتاب میں کئی طبقوں کے بارے میں اعداد و شمار پیش کئے گئے ہیں۔ اس دور میں سرینگر میں حکیموں (ڈاکٹر) کی تعداد ۳۰۰ تھی، حجام ۱۹۰۰، پیر ۴۰۰۵ اور ان کے مرید ملاکر ۱۵۷۱۲، بھکاری ۲۴۶۷۳، بھانڈ اداکار گلوکار رقاس کل ملا کر ۱۴۲۱ تھے۔ کشمیر کے بانڈ پورے ہندوستان میں مشہور تھے۔ یہ لوگ ہندوستان کی دیگر ریاستوں اور مختلف شہروں میں جا کر اپنے فن سے لوگوں کو راغب کرتے تھے۔ سوبھگ کے بھگت مشہور ترین بھانڈ تھے جو ۱۸۷۷ء کے قحت میں ختم ہو گئے۔ مہاراجہ گلاب سنگھ اپنی رعایہ کے بارے میں انہی بھانڈوں کے ذریعے جانکاری حاصل کرتا تھا۔ یہ لوگ اپنے ڈراموں اور گیتوں کے ذریعے لوگوں کی تکلیف اور پریشانیاں بتاتے پھرتے تھے۔ ان کے ڈراموں میں خاص کر پٹواری، لمبردار، تحصیلدار وغیرہ کے کردار اور ان کے کام کاج کے طریقے کا ذکر کیا کرتے تھے۔ ان بھگتوں کے ساتھ شاعر ہوتے تھے جو صرف گاتے

تھے۔ وہ اداکاری میں حصہ نہیں لیتے تھے۔ کشمیر میں صرف اکنگام کے بھانڈ پنڈت تھے باقی سارے مسلمان۔ یہ لوگ شادی بیاہ کے موقعوں پر ڈرامے اور گانے بجانے کے پروگرام کیا کرتے تھے۔ ان کے پاس چار سارنگی بجانے والے اور بیچ میں ایک مٹی کے برتن کا ڈرم بجانے والا ہوتا تھا۔ اس کے علاوہ کئی شہنائی بجانے والے اور ڈرم بجانے والا بھی شامل ہوتا تھا۔ ایک پارٹی میں بیس یا اس سے بھی زائد لوگ شامل ہوتے تھے۔ یہ لوگ کشمیری ' فارسی اور پنجابی میں گاتے تھے لیکن زیادہ تر گانے کشمیری زبان میں گاتے تھے۔ کشمیر میں سنگیت کئی طبقوں کا ذریعہ معاش تھا۔ ان کا ذکر نیچے دیا گیا ہے۔

کشمیر کے واتل پہلے خانہ بدوش قبیلہ تھا۔ سماجی طور پر ان کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو مردہ جانوروں کو کھایا کرتے تھے اور دوسرے وہ جو جوتے یا چمڑے کی چیزیں بناتے تھے۔ ان میں سے پہلے والے طبقے کے لوگوں کو مسلمان مسجدوں میں داخل ہونے کی اجازت نہیں دیتے تھے کیونکہ یہ لوگ حرام کھاتے تھے۔ یہ لوگ لال بابہ زیارت (نسیم باغ) جا کر حاضری دیتے تھے۔ وہیں پر شادی بیاہ کی تجویزیں ایک دوسرے کو دیا کرتے تھے۔ ان کی شادیوں میں کوئی نکاہ یا اور کوئی مذہبی تقریب نہیں ہوتی تھی۔ یہ لوگ کچھ روپے پیسہ دیکر یا قسم لیکر شادیاں طے کرتے تھے۔ ان کی عورتیں بڑی خوبصورت اور ناچ ' گانے کے فن میں بڑی قابل تھیں۔ یہ شادی کی تقریبات اور محفلوں میں گایا کرتی تھیں۔

ہانجیوں کے مختلف طبقے ہیں۔ ان میں سے ڈمب ہانجی جن کے پاس سبزی کے

باغات ہیں اور زیادہ تر جھیل ولر میں رہتے ہیں۔ گارہانجی یہ لوگ ولر سے سنگاڑے نکال کر اسی کا کاروبار کرتے ہیں۔ مارہانجی۔ یہ لوگ نالہ مار میں رہتے تھے۔ ان کی گنتی کم تر ہانجیوں میں کی جاتی ہے۔ گاڈہانجی یہ لوگ مچھلی پکڑتے ہیں اور اِن کو بیچ کر گزارہ کرتے ہیں۔ ڈونگا ہانجی۔ یہ ان میں سے نچلا طبقہ مانا جاتا ہے۔ یہ لوگ مسافروں کو جھیل ڈل اور جہلم کی سیر کراتے تھے۔ ان ڈونگوں میں ناچ گانے کی محفلیں آراستہ کی جاتی تھیں۔ جس میں ڈونگہ ہانجیوں کی عورتیں اور واتل قبیلے کی عورتیں بھی حصہ لیتی تھیں۔ آجکل اس طرح کی محفلیں نہیں ہوتی ہیں۔

مہاراجہ ہری سنگھ کے دربار میں ایک مشہور گلوکارہ تھی جس کا نام ملکہ پکھراج ہے۔ ملکہ پکھراج اکھنور دریا کے کنارے میرپور کی رہنے والی تھی۔ یہ علاقہ آجکل پاکستان کے زیر انتظام ہے۔ اس کا جموں سے فاصلہ صرف چھوبیس کلومیٹر ہے۔ اس کی پیدائش 1912ء میں اکھنور میں ہی ہوئی۔ جب ملکہ پکھراج بڑی ہونے لگی تو اس کی ماں بیٹی سمیت کنک منڈی جموں نقل مکانی کر گئی۔ یہ بات یہاں پر بیان کرنا اہمیت کا حامل ہے کہ بڑے غلام علی خان صاحب جو کہ برصغیر میں اونچے درجے کا کلاسیکل موسیقار تھا وہ بھی زندگی کے اوائلی ایام میں جموں میں رہتے تھے۔ اُستاد بڑے غلام علی خان صاحب کے والد اُستاد علی بخش مہاراجہ ہری سنگھ کا درباری سنگیت کار تھا۔ بڑے غلام علی خان صاحب نے موسیقی کی ابتدائی تعلیم اپنے چاچا اُستاد کالے خان سے لی لیکن اُن کی رحلت کے بعد اُسکو ماں نے اپنے والد کے پاس جموں بھیجا۔ اُستاد علی بخش جموں میں ہی رہتے تھے اور وہ مہاراجہ ہری سنگھ کا درباری

موسیقار تھا۔ اس طرح اِن دونوں (یعنی ملکہ پکھراج اور اُستاد بڑے غلام علی خان صاحب) کے اُستاد ایک ہی ہے۔ ملکہ پکھراج کی عمر نو سال کی تھی جب اُس نے جموں میں مہاراجہ ہری سنگھ کی جشنِ تاج پوشی پر گانا گایا۔ مہاراجہ اُن کی آواز سے اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے املکہ پکھراج کو اپنے درباری موسیقاروں میں شامل کیا۔ وہاں ملکہ پکھراج نو سال رہی۔ ملکہ پکھراج نے ٹھمری ' غزل ' بھجن ' پہاڑی گیت اور ڈوگری فوک گیت وغیرہ میں کمال حاصل کیا۔ ملکہ پکھراج انگریزوں کے دور میں سب سے اعلیٰ درجہ کی گلوکارہ تھی۔ تقسیم ہند کے پیشِ نظر انہوں نے 1947ء میں لاہور نقلِ مکانی کی۔ ملکہ پکھراج کی شادی جناب سیعد شبیر حسین شاہ کے ساتھ ہوئی جو اعلیٰ سرکاری عہدے پر فائز تھے۔ اسکی چھے اولاد ہیں جن میں اِن کی بڑی بیٹی طاہرہ سعید ہے۔ وہ آجکل پاکستان کی مشہور گلوکارہ ہے۔ ملکہ پکھراج کی وفات 4 فروری 2004ء لاہور میں ہوئی۔

ہندوستان میں موسیقی کی تاریخ

۱۔ وادی سندھ کی تہذیب — ۲۵۰۰ قبل مسیح سے ۱۵۰۰ قبل مسیح تک
۲۔ ویدوں کا زمانہ — ۱۵۰۰ قبل مسیح سے ۵۰۰ قبل مسیح تک
۳۔ رامائن و مہابھارت کا زمانہ — ۵۰۰ قبل مسیح سے ۲۰۰ قبل مسیح تک
۴۔ ہری ومشا، چھالکیا اور ہالی ساکا — ۲۰۰ قبل مسیح سے سنہ ۳۰۰ء تک
۵۔ گپتا کا زمانہ — سنہ ۳۰۰ء سے سنہ ۶۰۰ء تک
۶۔ دیشی موسیقی — سنہ ۶۰۰ء سے سنہ ۱۲۰۰ء تک
۷۔ مسلمانوں کا دور — سنہ ۱۲۰۰ء سے سنہ ۱۷۰۰ء تک
۸۔ انگریزوں کے زمانے کا سنگیت — سنہ ۱۷۰۰ء سے سنہ ۱۹۴۷ء تک

وادی سندھ کی تہذیب (۲۵۰۰ ق م سے ۱۵۰۰ تک)

وادی سندھ کی تہذیب کے دوران سنگیت کے بارے میں بہت کم جانکاری حاصل ہے۔ اس دور میں صرف کئی سازوں کا پتہ چلتا ہے۔ پتھر اور تانبے کے پُتلوں سے یہ جانکاری ملتی ہے کہ اس زمانے میں کمان شکل کا سرمنڈل اور ڈرم جیسے ساز ہوا کرتے تھے۔ اُن دنوں رودرا کی عبادت کی جاتی تھی جو کہ موسیقی، ناچ اور ڈرامے کا سب سے بڑا دیوتا مانا جاتا ہے اور یہی بعد میں شوا کے نام سے مشہور ہوا۔

ویدوں کا زمانہ (۱۵۰۰ق م سے ۵۰۰ ق م)

آریوں کے زمانہ کے ساتھ ہی وادی سندھ کی تہذیب ختم ہوئی۔ آریہ ہندستان میں شمال مغرب سے ۱۵۰۰ قبل مسیح میں داخل ہوے۔ آریوں کے زمانے میں موسیقی کے حوالے سے خاص بات یہ تھی کہ ان کے مذہبی رہنما بھجن ترتیب دیتے تھے جو قربانیوں کے موقعے پر گائے جاتے تھے۔ ان بھجنوں میں خدا کا حمد وثنا ہوتا تھا۔ وید وادی سندھ کی تہذیب میں سب سے پرانی ادبی و مذہبی کتابیں مانی جاتی ہیں۔ وید ہندو مذہب کی اصل کتابیں ہیں جو زندگی کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں۔ وید کا مطلب علم، عقلمندی، بصارت، یا دور اندیشی ہے۔ وید بہت ہی پرانے نسخے ہیں اور یہ رشی منیوں پر نازل ہوئی ہیں۔ اس بات کا پتہ لگانا مشکل ہے کہ یہ کب اس دنیا میں نازل ہوئے۔ اس کے بعد یہ سینہ بہ سینہ زبانی چلتا رہا۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ یہ خدا نے رشیوں کو سکھایا گیا۔ مانا جاتا ہے کہ وید سب سے پہلے سات رشیوں کو وحی کی صورت میں نازل ہوئی ہیں اور اِن ہی کو ویدوں کے لکھنے والے مانے جاتے ہیں۔ یہ سات رشی جن کو سپت رشی بھی کہا جاتا ہے گوتم، بھردواج، وشوامتر، جماداگنی، وششتھا، کشپا اور آرتی ہیں۔ بہر حال ویدوں کو ویدویاس نے کرشن کے زمانے میں ۱۵۰۰ قبل مسیح میں لکھا ہے۔ اور یہ وید اسطرح ہیں: رگ وید، سام وید، اتھروید، اور یجروید۔ ان ویدوں کو چتور وید (یعنی چار وید) بھی کہا جاتا ہے۔ ہر ایک وید میں چار حصے ہیں: سمتھا (بھجن)، برھمناس (مذہبی رسومات)، ارنیاس (دینیات)، اور اپنشد

(فلسفہ)۔ رگ وید میں ایسے شلوک و بھجن لکھے گئے ہیں جن میں قدرت و فطرت کی تعریف بیان کی گئی ہے۔ رگ وید ۱۵۰۰ سے ۵۰۰ کے درمیان وجود میں آئی۔ رگ وید کتابی صورت اور سینہ بہ سینہ بڑی احتیاط سے نسل در نسل اس زمانے تک موجود رہی۔ سنت سادھوؤں نے رگ وید کے شلوکوں کو گانے کی ترتیب دی۔ رگ وید کے بعد یجر وید اور سام وید نازل ہوئی۔ یجر وید میں قربانی کے طریقے بیان کئے گئے ہیں۔ سام وید میں شلوک ایسے لوگوں سے گوائے جاتے تھے جو گائیک ہوا کرتے تھے۔ سام وید ویدوں میں سنگیت سے وابسطہ کتاب مانی جاتی ہے۔ چوتھی کتاب اتھر وید ہے جس میں جادو اور منتر قلم بند ہیں۔ ویدوں کو صحیح حالت میں رکھنے کے لیے اس میں کسی بھی طرح کا بدلاو قابل قبول نہیں ہے۔ ایسا مانا جاتا ہے کہ ۳۰۰۰ سال سے ان کتابوں میں کوئی تبدیلی نہیں آئی ہے۔ ہر وید میں دو حصے ہیں۔ ایک میں متن اور دوسرے میں برہمنا یعنی مذہبی رسومات اور متعلقہ مثالیں دی گئی ہیں۔ ہر برہمنا کے ساتھ ایک اپنشد اور آرانیکا ہے ان دونوں میں فلسفہ ہے۔ ویدک مذہب کا ماننا یہ ہے کہ خدا کو قربانیوں کے ذریعے خوش رکھنا۔ اس میں موسیقی ایک اہم رسم کی حیثیت رکھتا ہے۔ گانا بجانا اور ناچنا ویدوں میں مقدس مانا جاتا ہے کیوں اِن کا ماننا ہے کہ اسے خدا خوش ہو جاتا ہے۔ ویدک سنگیت اور مذہب کے گہرے رشتے کی سب سے پرانی مثال ہے۔

سام وید کے شلوک سُروں میں گائے جاتے ہیں۔ اگر آپ سام وید کتاب کو دیکھیں گے تو ہر شلوک کے اوپر ہندی زبان میں ہندسے مقرر کئے ہوئے

ہوتے ہیں۔ یہ ہندسے سُروں کے متبادل ہوا کرتے تھے اور یہ نشان ایک دو اور تین کے ہندسے ہیں۔ اِن سُروں میں ہی سام وید کی قرات ہوتی ہے جسے سام وید چانٹ یا سمن چانٹ بھی کہتے ہیں۔ سام وید کے جو سُر بتائے گئے ہیں جن کا استعمال سام وید کی تلاوت کرنے کے لئے ہوتی ہے نیچے دکھائے گئے ہیں۔

ہندسہ	سام وید کا سُر نام	مطلب
ایک (1)	اُدات	اونچے سُر میں شلوک پڑھنا
دو (2)	سورت	درمیانہ سُر میں شلوک پڑھنا
تین (3)	اَن اُدات	نیچے سُر میں شلوک پڑھنا

ویدک موسیقی میں سازوں کے بارے میں بھی ذکر ہے۔ سام گاین میں چار طرح کے ساز استعمال کئے جاتے تھے۔ وینا ، تنوا (لکڑی کی نَے)، دھندھبی (ایک عام ڈرم) ، بھو مہ دھندھبی (ایک ڈرم جو زمین میں چھید کرکے ڈھانپا جاتا ہے)، اور تالو۔ پرانے زمانے میں سنگیت رسموں اور منتروں پر منحصر تھا اسلئے اس میں تلفظ کی بڑی اہمیت ہوتی تھی۔ ان منتروں کو کوئی بھی غلط طریقے سے نہیں گا سکتا۔ تلفظ کو سیکھنے کیلئے چھے چیزوں کی علمیت ہونی چاہئے۔ ورنا (رکن جی یا بول)، سور (لفظ)، ماترا (مدت)، بالا (صاف تلفظ سے بولنا)، ساما (متوازن بولنا)، سنتانا (الفاظوں کا درمیانی فاصلہ)۔ مسلمانوں میں جتنی اہمیت قرانی قرات کی ہے وہی اہمیت سام وید کے پڑھنے کے طریقے کی ہے۔ ہندو مذہب میں سمن چانٹ کا تصور دراصل وہی ہے جو قرانی قرات سے ہے۔ سمن سام

ویدکا مفہوم ہے اور چانٹ کا معنی قرات سے ہے۔ ترکی میں تکیوں کا رواج تھا جہاں قران کو صحیح تلفظ اور سُروں میں قرات کی تربیت دی جاتی تھی۔ اس طرح کی تربیت دینے والے موسیقی سے نا آشنا نہیں ہوتے تھے۔ وہ صحیح تلفظ اور سُروں میں قرانی قرات سکھاتے تھے۔ سام وید میں بھی صحیح قرات پڑھانے کے طریقے وضع کئے گئے ہیں۔ اس کے مخصوص طریقے اور اصول ہیں۔ انہیں اصولوں کی ابتدائی کڑی موسیقی کے سکیل ہیں۔ ابتدائی سُر اور موسیقی کے سُر ہندوستانی موسیقی کے مطابق سام وید سے ہی شروع ہوئے ہیں۔ سام وید کے بڑے شکھشک یعنی استاد یہ رہے ہیں: پانِنی، یگنہ والکہ، ویشنو، کتیایانی، مندوکی، ناردا۔ ہندستان میں موسیقی کی روایت گروشش پرمپرا کے سلسلے کی کڑی ہے۔ اس رسم کی ہندستان میں بڑی اہمیت ہے۔ گُرکل طریقہ کار ویدوں کے زمانے سے ہی چلا آیا ہے۔ اس میں شاگرد یا شش کو گروبندن کی رسم ادا کرنا پڑتی تھی۔ سنگیت سیکھنے والے دو طرح کے ہوتے تھے۔ ایک یہ طریقہ تھا کہ شاگرد استاد کے گھر میں رہ کر اس کی خدمت میں لگ جاتا تھا اور ساتھ ہی ساتھ سنگیت بھی سیکھ لیتا تھا۔ دوسرے شاگرد پیسہ دے کر سنگیت سیکھ لیتے تھے۔ گروششہ کم سے کم ۱۲ سال تک گرو کے پاس رہتے تھے۔ اس طرح کی پرمپرا ویدوں سے ہی شروع ہوئی۔ گروؤں کے چار قسم تھے۔ آچاریہ، پروکتا، شروتریا، اور ادھیاپک۔ گروششہ پرمپرا بعد میں سنگیت کے گھرانے کہلانے لگے۔

رامائن و مہابھارت میں سنگیت (۵۰۰ق م سے ۲۰۰ق م)

رامائن رزمیہ نظم ہے یہ دو لوگوں نے لکھی ہے۔ ایک والمیکی اور دوسرا تلسی داس ۔ رامائین شلوکوں میں لکھی گئی ہے اور اس میں رامچندر جی کا ذکر ہے۔ رامچندر جی گاندھرو موسیقی یعنی کلاسیکل سنگیت کے ماہر تھے۔ رامائن میں مارگی سنگیت کے متعلق لکھا گیا ہے۔ اس میں سنگیت کو دو حصوں میں بانٹا گیا ہے۔ ایک مارگی اور دوسرا دیشی۔ مارگی سنگیت صرف عبادت کیلئے ہوتا تھا اور دیشی سنگیت مقامی سنگیت کو کہتے ہیں۔ اس زمانے میں کئی طرح کے ساز ہوا کرتے تھے۔ وینا، وینو، ونش ، شنکھا، ڈندبھی، بھری، مردنگ، پانو ، اور پتاہا وغیرہ۔ اس زمانے میں سنگیت کا علم پروان چڑھا تھا۔ سگریو اور راون بھی اچھے سنگیت کار تھے ۔ رامائن میں سنگیت کے بہت سارے اصطلاحات کا استعمال کیا گیا ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ سنگیت کتنی ترقی کر چکا تھا۔ کئی اصطلاحات جیسے پرمانا، لے تال ، سماتالا، ماترا، اور شامہ رامائن میں بیان کئے گئے ہیں۔

ویدویاس جی نے مہابھارت ۲۴۰۰۰ شلوکوں میں لکھی ہے۔ اس کتاب میں رامائن کے مقابلے موسیقی کے بارے میں کم ذکر ہے۔ مہابھارت میں سنگیت کے بدلے گاندھرو کے لفظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ ارجن جو مہابھارت میں بہت بڑا جاں باز تھا نے گاندھرو کا خطاب حاصل کیا تھا اور انہوں نے سنگیت چترسین گاندھرو سے سیکھا تھا۔ سنگیت کے سات سروں کا نام مہا بھارت میں بیان کیا گیا ہے۔ مہابھارت ۴۰۰ قبل مسیح میں لکھی گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان

میں کلاسیکل سنگیت کی بنیاد بہت پہلے قائم ہو چکی تھی۔

بودھ اور جین مذہب سے بھی سنگیت کی جانکاری حاصل ہوتی ہے۔ جٹکا بودھ کی پیدائش سے پہلے کی کہانیوں کا مجموعہ ہے جو کہ ۳۰۰ قبل مسیح پالی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس میں بودھ درویش (مانک) گاتے ناچتے اور ساز بجاتے ہوئے بیان کئے گئے ہیں۔ جین مت کی مذہبی کتابوں میں ستھانہ سوترہ یعنی گانکوں کے گُن اوگُن بیان کئے گئے ہیں۔

ہری ومشا، چھالکیا اور ہالی ساکا (۲۰۰ق م سے ۳۰۰ء)

ہری ومشا مہابھارت کا ایک حصہ ہے جسکو ۲۰۰ قبل مسیح سے ۵۰۰ء کے درمیان اس کتاب کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ اس میں ۱۶۳۷۴ شلوک ہیں۔ ہری ومشا خاص کتاب ہے اس میں کلاسیکل سنگیت کے دو طریقے وضع کئے گئے ہیں۔ پہلا چھالکیا جو اُس زمانے کا کلاسیکل سنگیت تھا جسکو گاندھرو سنگیت بھی کہا جاتا ہے۔ دوسرا ہالی ساکا اُس زمانے کا رقص ہوا کرتا تھا۔

نٹہ شاستر

نارد اپہلا رشی تھا جسکو موسیقی کے اصول نازل ہوئے۔ بھرت نے تھیٹر کے قانون بنائے اور نٹہ شاستر کتاب ۲۰۰ قبل مسیح سے ۲۰۰ء کے درمیان لکھی۔ نٹہ شاستر تھیٹر، موسیقی، اور رقص پر مبنی ہے۔ یہ کتاب شاعری اور نثر دونوں

صنفوں کا مجموعہ ہے لیکن اس میں شاعری کا غلبہ ہے۔ اس کتاب میں موسیقی کے سازوں، گاندھرو یعنی کلاسیکل سنگیت، سازوں کے بجانے کے طریقے اور تالوں کو سمجھایا گیا ہے۔ نٹہ شاستر میں رس کے بارے میں بھی لکھا گیا ہے۔ رس کے بارے میں بیان ہے کہ یہ وبھاو، انو بھاو، اور ویا بھچاری سے پیدا ہوتا ہے۔

گپتا کا زمانہ (۳۰۰ء سے ۶۰۰ء)

گپتا بادشاہوں کا زمانہ سنہری زمانہ کہلاتا ہے۔ اس زمانے میں ہر طرح کے آرٹ، تہذیب و تمدن کی ترکی ہوئی۔ کالیداس وکرمادتیہ (۳۸۰ء سے ۴۱۳ء) کا درباری تھا۔ وہ شاعر اور نثر نگار تھا۔ اس کی تصنیف میگدوت، راگومشا، اور ڈرامہ شکنتلا قابل ذکر ہیں۔ اس نے اپنی کتابوں میں اُس زمانے میں موسیقی کی ترجیحات کا ذکر کیا ہے۔ کالی داس نے کئی سازوں کے بارے میں بھی لکھا ہے جن میں وینا، وپانچی وینا، پشکر، مردنگ، ومشی، اور شنکھ شامل ہیں۔ کئی قسم کے گیتوں کے بارے میں بیان کیا ہے جیسے کاکلی گیت، ستری سنگیت، اور اپسرا گیت جو اُس وقت رائج العمل تھے۔ کئی اصطلاحات موسیقی جیسے مورچھنا، سور سپتکا، اور تان کا اپنی تصنیفات میں ذکر کیا۔ گائکوں کے گن جیسے کنار کنٹھی اور والگواگم بھی بیان کئے۔

وتسیانا کی مشہور کتاب کام سوتر ۴۰۰ء میں لکھی گئی ہے۔ اس میں ۶۴

کلاؤں کا ذکر کیا گیا ہے۔اس میں گانا، سازوں کا بجانا، اور ڈانس وغیرہ بھی شامل ہے۔فاهیان نے کئی سالوں تک گپتا زمانے میں ہندستان کا سفر کیا۔اپنے سفر میں اس نے ہندستان کی سماجی زندگی میں موسیقی کا بڑا عمل دخل پایا۔ ہرش وردھن (۶۰۶ء سے ۶۴۸ء) خود ایک گلوکار تھا۔اس کے کھیل ناگ آنند ، رتناولی اور پریادرشکا میں سنگیت کے حوالے سے کئی جگہوں پر ذکر ہے۔اس زمانے میں سنگیت کی آبیاری مندروں اور بادشاہوں کے درباروں کی وساطت سے ہوا کرتی تھی۔

پورانوں میں سنگیت کا ذکر

پرانوں کی تعداد ۱۸ ہے۔یہ پانچ مضمونوں پر مشتمل ہیں۔ پرانوں کو ۴۰۰ء سے ۱۰۰۰ء کے درمیان مرتب کیا گیا ہے۔اٹھارہ پرانوں میں سے تین پوران سنگیت پر لکھی گئی ہیں۔وایو پرانا سب سے پرانی پوران مانی جاتی ہے جو ۳۰۰ء میں لکھی گئی ہے۔اس میں موسیقی کو گاندھرو بتایا گیا ہے۔ مارکنڈیہ پوران سب سے چھوٹی پران مانی جاتی ہے۔یہ ۴۰۰ء سے ۵۰۰ء کے درمیان وجود میں آئی۔ اس پوران میں سرسوتی اور اشوتارا جو ناگوں اور سانپوں کا بادشاہ تھا کی گفتگو بیان کی گئی ہے۔سرسوتی اشوتارا کو دعوت پر بلاتی ہے لیکن وہ دعوت کے بدلے علم موسیقی مانگتا ہے۔ وشنو دھرموتر پوران ۴۰۰ء سے ۵۰۰ء میں

لکھی گئی۔اس میں سارے فنون کا ذکر ہے۔اس میں ایک حصہ گیت اور بجانے کے سازوں کے متعلق ہے۔

داتلم: گندھروشاستر

راگوں کا طریقہ جو ہم آج دیکھ رہے ہیں موسیقی کے لمبے سفر کی داستان ہے۔ راگوں کی ابتداء سما گائین اور گاندھروگان سے ہوا۔داتلم ۴۰۰ء کے قریب وجود میں آئی جس میں سنگیت کے بارے میں بتایا گیا۔اس کتاب میں ۲۲ شرتیاں، گرام، مرچھنا، تان، الاپ کا ذکر ہے۔اس میں ۱۸ جاتیوں کا بھی ذکر ہے جو جاتی گائین کی بنیادی جاتیاں ہیں۔جاتی گائین کی دس خصوصیات بیان کی گئی ہیں جو راگوں سے میل کھاتی ہیں۔جاتی گائین میں بندھشیں بنی بنائی تھیں لیکن ہندستانی سنگیت میں نیا پن لانے پر پہلے سے زور دیا گیا جس کی وجہ سے ان کی بناوٹ میں تبدیلی آگئی۔اس تبدیلی کا اثر ہندوستانی سنگیت پر زیادہ اور کرناٹکی سنگیت پر کم دکھائی دیتا ہے۔

دیشی موسیقی ۶۰۰ء سے ۱۲۰۰ء تک

متنگ کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ وہ دکن یعنی جنوبی ہندوستان سے تھا۔براہادیشی جو کہ متنگ کی لکھی ہوئی کتاب ہے یہ پہلی ایسی تصنیف ہے جس میں راگوں شُرتیوں اور سُروں کے بارے میں وضاحت کی گئی ہے۔اسی کتاب میں سرگم

متعارف کیا گیا۔ یہ نٹہ شاستر جو کہ بھرت منی نے لکھی ہے کے بعد پہلی بڑی کتاب ہے۔ براہادیشی میں نٹہ شاستر کا بھی ذکر ہے۔ متنگ کی کتاب میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس میں دیشی سنگیت کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ دیشی سنگیت مارگی سنگیت کے بلکل برعکس ہے۔ دیشی سنگیت مقامی سنگیت کو کہا جاتا ہے جبکہ مارگی سنگیت شاستریہ سنگیت ہے۔

مسلمانوں کا دور ۱۲۰۰ء سے ۱۷۰۰ء تک

ہندوستانی سنگیت گیارہویں صدی کے اوائلی مرحلہ میں بڑی تبدیلی کا شکار ہوا۔ اس دوران ہندوستانی اور غیر ہندوستانی تہذیبوں کا امتزاج ہوا جس کی وجہ سے بارہویں صدی میں کئی اچھی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جے دیو بولاپور ضلعہ بنگال میں پیدا ہوئے جو کہ اس زمانے کا جانا پہچانا موسیقار تھا۔ اُس نے گیتا گوبند لکھی جس میں رادھا اور کرشنا کے پیار کے گیت لکھے گئے ہیں۔ بہرحال مسلمان بادشاہوں کے دور حکومت میں سنگیت کو اچھا مقام ملا۔ نئی راگوں کا جنم ہوا۔ بہت سے موسیقار محمود غزنوی کے دربار میں فارسی گیت گاتے تھے۔ قوالی کا جنم بھی انہی کے دور میں ہوا۔ التمش کے زمانے میں قاضی حمیدالدین، ناگور بادشاہ کے دربار میں آئے۔ صوفی گیت کو مذہبی اجازت ملی۔ سلطان فروز شاہ جو کہ التمش کا بیٹا تھا کے زمانے میں سنگیت رتنا کر بازار میں ۱۲۳۷ء میں آگئی۔ سنگیت رتنا کر شارنگدیو نے لکھی ہے۔ جس میں ناد، شُرتی، سرگم، گرام، مرچھنا اور جاتی گیان وغیرہ بڑی آسانی سے سمجھائے گئے

ہیں۔ یہ کتاب موسیقی کی پہلی مکمل کتاب مانی جاتی ہے۔ فروزشاہ نے فارسی، عربی اور ہندوستانی موسیقاروں کو اپنے دربار میں رکھا تھا جس میں عورتیں بھی شامل تھیں۔ کائیکوباد پچاس سال بعد بادشاہ بنا اور اُس نے موسیقی پر زیادہ توجہ دیا۔ وہ خود بھی ایک اچھا موسیقار اور موسیقی کے ساتھ بڑا لگاؤ تھا۔ کائیکوباد (۱۲۸۷ء سے ۱۲۹۰ء) کے زمانے میں فارسی اور ہندی گیت شامل کئے گئے۔ دو سال بعد خلجی خاندان کی حکومت کا آغاز ہوا اور جلال الدین فیروز شاہ بادشاہ بنا۔ اُس کی شہنشاہیت میں بڑے بڑے موسیقار ہوئے ہیں۔ جن میں محمد شاہ، فتویا، چنگی، ناصر خان اور بہروز قابل ذکر ہیں۔

علاوالدین خلجی کے زمانے میں موسیقی اپنے عروج پر تھی۔ امیر خسرو ۱۲۶۲ء میں جب وہ نو سال کے تھے شاعری شروع کی۔ انہوں نے پانچ لاکھ شعر فارسی، ترکی، عربی، برج بھاشا، ہندوی اور کھڑی بولی میں لکھے۔ انہوں نے قوالی اور قصیدہ ایجاد کئے۔ زلیف اور سرپردہ راگیں انہی کی دین ہے۔ امیر خسرو کی عمر ۷۰ سال تھی ان میں سے انہوں نے ۶۰ سال درباروں میں کم سے کم دس بادشاہوں کے ساتھ گزارے۔ خسرو کا ملتان میں قیام کی وجہ سے فارسی موسیقی سے بھی ساتھ متعارف ہوا۔ انہوں نے موسیقی میں دو صنفوں کا اضافہ کیا وہ ہیں ترانہ اور قول۔ دکنی بھارت میں گوپال نائیک ایک مشہور شاہی موسیقار تھا۔ وہ راجہ دیورانے وجیانگر کے دربار میں ہوا کرتا تھا۔ اُسی نے راگ بڈ ہنس، سارنگ، پیلو، پرم راگیں ایجاد کی۔ سلطان محمد شاہ تغلق نے دولت آباد میں تاراباد بنایا جو گول شکل کا ایک تھیٹر ہے۔

اس کے اردگرد کسرئے بنائے گئے ہیں۔ اس کے بیچ میں ایک ہال ہے جو لوگوں کیلئے بنایا گیا تھا۔ کمروں میں خوبصورت کپڑوں میں ملبوس گانے ناچنے والی عورتیں ہوا کرتی تھیں۔ اس پورے تھیٹر کا منتظم شمس الدین ترنر تھا۔ شاہی مہمانوں کے لئے اس تھیٹر میں پروگرام پیش کئے جاتے تھے۔

اُس زمانے میں ۵۲ تالیں جو عروج پر تھیں اُن میں چوتال، پنچ، بیرون، چیک، توہا اودستا، شدھ، جیا جیپوت، اویک، دورت، لیلا، شرتال، امیھولو، رنگ، درین، گنج لیلا، ہنس لیلا، سارنگ لیلا، رنگوٹ، راج، سنگر، ہمالی، انگ، ہنس نرسنگ، جے، نندن، کوکھلا، دیپک، نرتھکی، رام، سُم، اہنند، ابھنند، بارابور، بیدبا، بیر، کال، اوچھا، پھر، یکہ، راج بھید، شُر بکرت، جیا منگل، گندرآپ، بکرم، بیربت، رنگ بارا، بیرت شامل ہیں۔

۱۵ ویں صدی میں سلطان حسین شرقی جو جونا پور کا راجہ تھا۔ اُس زمانے میں خیال گائین (کلاوتی خیال) اورنئی راگیں جونا پوری، سندھ بھیروی، جونا پور توڑی، رمن توڑی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ ۱۲ طرح کے شیام راگیں یعنی غور شیام، ملہا پر شیام بسنت شیام، پوروی شیام وغیرہ ایجاد ہوئی۔ اسی دور میں بھگتی سنگیت شمالی ہندوستان میں شروع ہوا۔ شنکرتنا اورنگر کیرتنا کا وجود بھی اسی زمانے میں ہوا۔ مذہبی تبلیغ کرنے والے گلی کوچوں میں بھگتی گیت گاتے پھرتے تھے۔

راجا مان سنگھ گوالیار کا بادشاہ (۱۴۸۶ء سے ۱۵۱۶ء تک) تھا۔ انہوں نے درپد طریقہ موسیقی کو بڑھاوا دیا۔ انہوں نے سنسکرت گیتوں کو ہندی میں ترجمہ کیا۔

انہوں نے تین گیتوں کا مجموعہ شایع کیا۔ ۱۔ وشنو پداس (بھگوان وشنو کے تعریف میں) ۲۔ درپد ۳۔دمار و ہوری جوکہ ہولی کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔ اس کے دربار میں دونوں ہندو و مسلمان سنگیت کار تھے۔سولہویں صدی میں اکبر بادشاہ نے موسیقی کیطرف زیادہ توجہ دی۔اُس نے اپنے دربار میں بڑے بڑے موسیقار رتعینات کئے تھے جن میں تان سین، نائیک بھیجو، رام داس راجہ بہادر (مالواراجہ) تن ترنگ خان۔سوامی ہری داس اورسوامی روپ منی شامل تھے۔تان سین کا استاد تلسی داس، سورداس، میرابھائی بھی اکبر کے دربار کے سنگیت کار تھے۔اکبر بادشاہ کوخود بھی سنگیت کی علمیت تھی۔تان سین نے میان کی توڑی، میان کی ملہار، میان کی سارنگ راگوں کوایجاد کیا۔اس کے بعد نائیک بھیجو نے درباری، لنک دھن، سارنگ، ایجاد کی۔اسی طرح رامداس نے رامداسی ملہاراورسوامی ہرداس نے جوگیا راگوں کوایجاد کیا۔

راجامان سنگھ تومار (گوالیار) نے دُرپد گائین شروع کیا۔وہ سنکیرن راگ یعنی mixed modes کا دلدادہ تھا۔ وہ سنکیرن جیسے گرجری، بہت گرجری، مال گذاری اورمنگل گرجری کا دلدادہ تھا۔ ۱۶ویں صدی کا دکنی مشہور موسیقار راجہ مان پُندریک وِٹھل بُرہان پور کے رہنے والے تھے۔اس نے چار کتابیں لکھی چندرودھیا ٗسُرودھیا ٗ راگ منجری ٗ راگ مالااور نورتن ۔راگ مالااورراگ منجری شمالی ہندوستانی سنگیت کے بارے میں ہے جبکہ سُرودھیا اور چندرودھیا دونوں شمالی و جنوبی ہندوستانی سنگیت کے بارے میں لکھی گئی ہیں۔

اکبر بادشاہ کی موت کے بعد ۱۶۰۵ء میں جہانگیر دلی کا تخت نشین ہوا۔اس کو موسیقی کیساتھ زیادہ لگاؤ نہیں تھا۔لیکن پھر بھی اس دور میں اس کے دربار میں بڑے بڑے موسیقار جیسے جہانگیر داد چھتر خان، پرویز، کھرم دار مکھو، ہاورزرد بیکائر خان وغیرہ۔ ۱۷ صدی میں جو مشہور کتابیں لکھی گئی ہیں اُن میں سے راگ بودھر، تحریر پنڈت سومناتھ، راج مندری کے ۱۶۰۹ء اور سنگیت درپن پنڈت داعوار منترا۔ ۱۶۲۵ء میں راگ وِبودھ وینا کے بارے میں لکھی گئی جبکہ سنگیت درپن ہندوستانی موسیقی کے بارے میں لکھی گئی۔ ۱۷ ویں صدی میں شاہ صبان تخت نشین ہوا۔وہ گانے بجانے کے بڑا شوقین تھا۔ وہ صوفیانہ سنگیت اور اُردو گیتوں کا بڑا دلدادہ تھا۔اُس نے ہر شام صوفیانہ موسیقی بجانے کی اجازت دے دی۔اس کے دربار میں مہاپٹن، جگناتھ (کستوری راج)، لال خان اور ڈیرنگ خان تھے۔اس دور میں پنڈت اھوبل کی سنگیت پاریجات لکھی گئی۔سنگیت پاریجات کے بعد پنڈت ہری ویانائن دیوانے دو کتابیں لکھی۔ ۱۔ ہری دیا کوتک ۲۔ ہری دیا پرکاش اس نے شدھ تھاٹ کافی تھاٹ کے حساب سے لیا ہے۔

اورنگ زیب کے زمانے میں موسیقی کو بڑا دھچکا لگا۔ اُس نے سنگیت کی محفلوں یا گانا بجانے پر پابندی لگادی۔اس کے باوجود پنڈت وینکٹہ مکھی دکن کے، نے چتر دنڈی پرکاشکا ۱۶۶۰ء میں لکھی۔اس نے ۱۲ شدھ وَکرت سُروں پر مشتمل ۷۲ تھاٹ بنائے اور اُس دور میں عام ہوگئے۔اسی زمانے میں پنڈت بھاوا بھٹ نے ۳ کتابیں لکھی۔انوپ وِکاس، انوپ اوکش اور انوپ سنگیت رتنا کر۔اسی دور میں راجا

مان سنگھ کی لکھی ہوئی کتاب منکتوہل کا فارسی ترجمہ کشمیر کے فقیر اللہ سیف خان نے کیا۔ اُس کتاب کا نام راگ درپن ہے۔ یہ ترجمہ انہوں نے 66-1665ء میں کیا۔ اس کتاب میں راجا مان سنگھ سے لیکر اورنگ ذیب تک کی موسیقی کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔

اورنگ زیب کی موت کے بعد مغل حکومت کمزور پڑھ گئی اور بادشاہوں کی حکومتیں قلیل مدتی رہی۔ اِن میں سے ایک محمد شاہ رنگیلا (48-1716ء) جو موسیقی کا بڑا دلدادہ تھا۔ اسی دربار میں نعمت خان نے گانے کا نیا طریقہ خیال گائیکی شروع کی۔ نعمت خان کو ہی سدارنگ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس کے ایک اور بھائی ادارنگ درباری سنگیت کار تھا۔ ان دونوں بھائیوں نے خیال گائیکی کو عام کردیا۔ انہوں نے خیال گائیکی کے بارے میں لکھا اور شاگردوں کو سکھایا۔ اسی دور میں غلام نبی شوری نے ٹپا گائن شروع کیا۔

انگریزوں کا زمانہ

مغلوں کے زوال کے بعد ہندوستانی سنگیت کمزور پڑا کیوں کہ انگریزوں نے ہندوستانی موسیقی کو کسی طرح کا بڑھاوا نہیں دیا۔ لیکن کئی انگریزوں نے ہندوستانی موسیقی کو پڑھا اور سمجھا۔ اُن میں ولیم جونس ، سر آسٹلی ، کیپٹن ڈے اور کیپلم ولیم قابل ذکر ہیں۔ جے پور کے مہاراجہ پرتاپ سنگھ (۱۸۰۴ء۔۱۷۷۹ء) نے ایک سمیلن بھلایا اور تمام بڑے موسیقاروں کو دعوت دی۔ اسی کانفرنس کے بعد

انہوں نے ''سنگیت سار'' کتاب لکھی اور اس نے بلاول تھارٹ کو شدھ تھاٹ مانا۔

۱۸۴۲ء میں کرشن بند بیالس نے سنگیت کلپد رم لکھی۔ ۱۸۱۳ء میں پٹنہ کے محمد رضا نے نعمات آصفی لکھی۔ انہوں نے بلاول تھارٹ کو شدھ تھاٹ مانا اور راگوں کو تھاٹ میں حصہ بند کیا اور پرانے راگ راگنی طریقہ کو خارج کر دیا۔ لیکن بنگال میں ایس ایم ٹیگور نے راگ راگنی کو صحیح مان کر کتابیں لکھی۔ اسی دور میں تنجور جنوبی ہندوستان میں موسیقی کا بڑا مرکز بنا۔ اُن دنوں جنوبی ہندوستان کے مشہور موسیقار تیاگہ راجاؒ شام شاستری قابل ذکر ہیں۔

۱۹ ویں صدی میں موسیقی کی کتابیں اُردو زبان میں بھی لکھنی شروع ہوگئی۔ جن میں قابل ذکر سرمایہ عشرت مصنف صادق علی خان ۱۸۷۴ء، نغمہ ستار مصنف مرزا رحیم بیگ خان ۱۸۹۱ء، نعمات آصفی مصنف محمد رضا ۱۸۱۳ء وغیرہ ہیں۔ اِن سبھی کتابوں میں بلاول تھاٹ کو شدھ تھاٹ مانا گیا۔ بیسویں صدی کی مستند کتاب معدنُ الموسیقی مصنف محمد کرم امام خان 1925ء میں شائع ہوئی۔ نغماتِ آصفی رانہ نواب علی خان بھی شائع ہوئی۔

۱۹ ویں صدی کے آخر میں موسیقی میں بڑی تبدیلی آگئی۔ اسی زمانے میں دو بڑے سنگیت کار ہوئے جن میں ایک پنڈت وشنو دگمبر پلسکر اور دوسرا پنڈت وشنو نارائن بھات کھنڈے۔

پنڈت وشنو دگمبر پلسکر ۱۸ اگست ۱۸۷۲ء میں مہارشٹر میں پیدا ہوئے۔ پلسکر صاحب نے ۹ سال تک شری بال کرشن بوا سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی۔ اس کے بعد

انہوں نے موسیقی کے لئے کام کرنے کا عہد کیا انہوں نے گندھرو مہاوِدیالیہ کی سنگ بنیاد لاہور میں ۱۹۰۱ء میں ڈالی۔ اس مدرسے میں لڑکوں اور لڑکیوں کو سنگیت سکھایا جاتا تھا۔ اس طرح انہوں نے ہندوستان میں پہلا موسیقی کا کالیج متعارف کرایا۔ انہوں نے موسیقی میں نوٹیشن سسٹم کو رائج کیا۔ آجکل ۳۰۰ مدرسے گندھرمہاوِدھیالیہ کی دیکھ ریکھ میں چل رہے ہیں۔ ۱۹۱۶ء انہی کی کاوشوں کی وجہ سے بروڑا میں All India Music Conference منعقد ہوئی اور انہوں نے نوٹیشن پر ایک مکالہ پڑھا۔ ۱۹۱۸ء میں پہلی بار Musical Conference مہا ودھیالیہ میں ہوئی جسکا صدر شری ایم آر جیا کرتھا۔ ۱۹۲۳ء میں انہوں نے وندے ماترم پورے لوگوں کے سامنے پڑا۔

پنڈت ویشنو دگمبر بھات کھنڈے ۱۰ اگست ۱۸۶۰ء میں بال کیشور گجرات میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے گریجویشن ۱۸۸۳ء میں کی اور ۱۸۹۰ء میں قانون پاس کیا۔ وہ موسیقی کو سیکھنے کیلئے بہت بے تاب تھے۔ انہوں نے ۱۹۰۴ء میں پورے ہندوستان میں گھومنا شروع کیا۔ انہوں نے موسیقی کی نئی نوٹیشن بنائی اور راگوں کو اسی میں قلم بند کیا۔ انہوں نے کئی کتابیں لکھی۔ ہندوستانی سنگیت پدتی کرامک پستک مالکا لکھی جو چھے جلدوں پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ ہندوستانی سنگیت پدھتی مراٹھی زبان میں بھی لکھی جس کی چار جلد ہیں انہوں نے سنسکرت میں دو کتابیں لکھی۔ لکھشہ سنگیت اور ابھنو راگ منجری۔ انہوں نے بھی بلاول تھارٹ کو بنیادی تھاٹ مانا۔ انہوں نے انگریزی میں دو کتابیں لکھی ہیں۔

1. A comperative study of some of leading music system in 15th, 16th, 17th , 18th Centuries.

2. A short-history of survey of the music of upper India

ہندوستانی موسیقی کو بڑھاوا دینے کیلئے انہوں نے سنگیت کی کانفرنس بروڈا، دلی، لکھنو، اور وارانسی میں بھلائی اور بروڈا ' لکھنو، گوالیار میں کالج بنوائے۔

ناد

موسیقی کی بنیاد ناد ہے اور ہر شے میں موجود ہے۔ ہندو اسے برھما ناد کہتے ہیں۔ ناد یا آواز سے سارے الفاظ نکالے جاتے ہیں۔ ناد بظاہر آواز ہے لیکن اس آواز کی روح بھی ہوتی ہے۔ ناد انسانی حرکات واحساسات کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ جب انسان احساسات کو کسی ساز سے پیدا کرتا ہے تو بہت بڑا سنگیت کار کہلاتا ہے۔

آواز کیسے پیدا ہوتی ہے؟ اس سوال کا جواب علمِ طبعیات (physics) سے حاصل ہوگا لیکن ہم اس کو سنگیت کے نظریہ سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ اگر کسی چیز کو جس سے آواز پیدا ہوتی ہے دھیان سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اُس چیز میں آواز نکلتے وقت کچھ امواج پیدا ہوتی ہیں جن کو ہم انگریزی میں frequencies کہتے ہیں۔ یہ امواج اگر کم ہوں تو آنکھوں سے دکھائی دیتی ہیں اور اگر زیادہ ہوں تو ہم انہیں آنکھوں سے نہیں دیکھ سکتے۔ مثال کے طور پر اگر ہم کسی گڑھے کو تھاپ دیں گے تو اس سے آواز نکل آئیگی اور اس کی تھرتھراہٹ دکھائی نہیں دے گی لیکن اسی طرح اگر ستار کی تار کو چھیڑیں تو وہاں سے بھی آواز نکل آئیگی اور اگر آپ غور سے دیکھیں تو تار کی تھرتھراہٹ صاف طور دکھائی دے گی۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ

جس چیز میں امواج پیدا کرنے کی قوت ہو اُسی چیز میں آواز نکالنے کی طاقت بھی ہوتی ہے۔ انسان اسی طرح کئی چیزوں کا مرکب ہے اور آواز نکالنے کی قوت رکھتا ہے۔ دوسرا اسوال یہ ہے کہ انسان آواز کیسے سُن سکتا ہے ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ آواز ہوا کے ذریعے کان کے پردے سے ہوتے ہوئے سنائی دیتی ہے۔ ہوا کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ہر جگہ موجود ہونے کے علاوہ سمٹتی اور پھیلتی بھی ہے۔ جس وقت انسان آواز نکالتا ہے اُس وقت انسان کے اعضاء حرکت میں آجاتے ہیں اور آس پاس ہوا میں لہریں پیدا ہو جاتی ہیں۔ یہ آواز کی لہریں کانوں کے پردوں تک پہنچ جاتی ہیں۔ موسیقی کے حوالے سے آوازوں (ناد) کا اہم اصول یہ ہے کہ اس میں دو چیزیں ہونی چاہئے۔ ایک یہ کہ ذریعہ یعنی جسم (مادی چیز) جن کی حرکت سے آواز نکلے دوسرا ہدف (target) جس پر اثر مثبت ہو۔ اس لحاظ سے آواز دو طرح کی ہیں۔ ایک وہ جس میں دونوں شرط موجود ہوں اور دوسری وہ جس میں ایک ہی شرط موجود ہو۔ مثال کے طور پر اگر دو مادی چیزیں ٹکرائیں یا ستار بجائیں تو ہم آواز کو سُن سکتے ہیں۔ یہ آوازیں دونوں شرائط کو پورا کرتے ہیں یعنی ان آوازوں میں دو مادی چیزیں (مضراب اور ستار کی تار) حرکت میں آکر آواز نکالتے ہیں اور دوسرا یہ کہ ان کا ہدف بھی ہے یعنی سننے والے۔ دوسرے قسم کی آوازیں جن میں پہلی شرط پوری نہ ہو یعنی اس میں دو مادی چیزیں موجود نہیں ہیں جن سے صدا حاصل ہو۔ جب صدا یعنی آواز موجود نہ ہو تو اس کی جگہ احساس لیتا ہے۔ اس آواز میں کوئی مادی چیز آپس میں نہیں ٹکراتی ہیں جس سے آواز نکل جائے۔ لیکن اس میں ایک طرف احساسات

(انسان جو سر بہ سجود ہوتا ہے اور اپنے اللہ سے اہوزاری کرتا ہے) اور دوسری طرف صرف سننے والا (target مثال کے طور پر اللہ) ہوتا ہے (اَن آہٹ ناد)۔ موسیقی کی بنیاد یہی ہے۔

موسیقی میں آواز کو ناد کہا جاتا ہے۔ ناد سنسکرت لفظ ہے۔ ناد دو لفظوں کا مجموعہ ہے۔ ''نا'' اور ''دا''۔ سنسکرت میں نا کو'' نکار'' اور 'دا' کو ''دکار'' سے تشبیہ دی گئی ہے ۔ نکار کا مطلب **پران واچک** یعنی روح دینے والا اور دکار کا مطلب **اگن واچک** یعنی جوش دینے والا۔ اسطرح ناد روح اور آگ کا مطلب رکھتا ہے۔ انہی دو چیزوں کے مرکب سے ناد یا آواز پیدا ہوتی ہے۔ اسی طرح علمِ طبعیات کی طرح علمِ موسیقی کا بھی یہی اصول ہے کہ جس انسان میں جوش (قوت) ہو وہ آواز نکال سکتا ہے۔ اگر انسان میں احساس ہو تو وہ آواز میں اُسی طرح کا اثر (روح) پیدا کر سکتا ہے۔ سنگیت رتنا کر میں روحانی طاقت کو ناف کے دائرے میں بتا گیا ہے۔ یہی طاقت اوپر کی طرف آجاتی ہے۔ انسانی جسم سے آواز نکالنے کیلئے کئی اعضاؤں کا عمل دخل ہے۔ یہ عمل موسیقی کے لحاظ سے ناف سے شروع ہو کر منہ سے نکلنے تک مکمل ہوتا ہے۔ ناد انسانی جسم سے پانچ اعضاؤں سے گزر کر نکلتی ہے اور آواز کی بلندی کا انحصار ان ہی اعضاؤں پر ہے ۔ ان اعضاؤں اور آواز کی بلندی کا تعلق نیچے دیا گیا ہے۔

نمبر شمار	آواز کی سطح	معنی	اعضاء
۱۔	اَتہ سُکھشم	بہت دھیمی	ناف سے
۲۔	سُکھشم	دھیمی	دل سے
۳۔	پُستا	اُونچی آواز	گلے سے۔
۴۔	اَپُستا	زیادہ اُونچی آواز	سر سے
۵۔	کرما	مصنوعی بناوٹ	منہ سے (کیونکہ

اصل آواز کو گلے سے گزر کر منہ دانت زبان وغیرہ کی مداخلت سے نکالا جاتا ہے)

موسیقی کے حوالے سے ناد کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

۱۔ آہٹ ناد

۲۔ اَن آہٹ ناد

۱۔ آہٹ ناد: آہٹ ناد وہ آواز ہے جس کو ہم سُن سکتے ہیں۔ موسیقی کے حوالے سے جسمانی طاقت اور ہوا کے آپسی میل سے آواز نکل آتی ہے۔ آواز جب ناف سے دل اور دل سے گلے کی طرف۔ گلے سے سر (اوپر والا حصہ) اور سر سے ہوکر منہ سے نکل آتی ہے۔ اس کو ناد کہلاتے ہیں۔ آہٹ ناد دو حصوں میں بانٹا گیا۔

i۔ آواز ii۔ الفاظ

i۔ آواز حلق سے کسی طرح کی مذاہمت کے بغیر نکالی جاتی ہے۔

ii۔ الفاظ ایسی آواز جو کئی چیزوں کی مذاہمت سے نکالی جائے۔

(انسان جو سر بہ سجود ہوتا ہے اور اپنے اللہ سے اہوزاری کرتا ہے) اور دوسری طرف صرف سننے والا (target مثال کے طور پر اللہ) ہوتا ہے (اَن آہٹ ناد)۔ موسیقی کی بنیاد یہی ہے۔

موسیقی میں آواز کو ناد کہا جاتا ہے۔ ناد سنسکرت لفظ ہے۔ ناد دو لفظوں کا مجموعہ ہے۔ ''نا'' اور ''دا''۔ سنسکرت میں ناکو'' نکار'' اور'دا'کو ''دکار'' سے تشبیہ دی گئی ہے ۔نکار کا مطلب **پران واچک** یعنی روح دینے والا اور دکار کا مطلب **اگن واچک** یعنی جوش دینے والا۔اسطرح ناد روح اور آگ کا مطلب رکھتا ہے۔انہی دو چیزوں کے مرکب سے ناد یا آواز پیدا ہوتی ہے۔اسی طرح علمِ طبعیات کی طرح علمِ موسیقی کا بھی یہی اصول ہے کہ جس انسان میں جوش (قوت) ہو وہ آواز نکال سکتا ہے۔اگر انسان میں احساس ہو تو وہ آواز میں اُسی طرح کا اثر (روح) پیدا کر سکتا ہے۔ سنگیت رتنا کر میں روحانی طاقت کو ناف کے دائرے میں بتا گیا ہے۔یہی طاقت اوپر کی طرف آجاتی ہے۔ انسانی جسم سے آواز نکالنے کیلئے کئی اعضاؤں کا عمل دخل ہے۔یہ عمل موسیقی کے لحاظ سے ناف سے شروع ہو کر منہ سے نکلنے تک مکمل ہوتا ہے۔نادانسانی جسم سے پانچ اعضاؤں سے گزر کر نکلتی ہے اور آواز کی بلندی کا انحصار ان ہی اعضاؤں پر ہے ۔ان اعضاؤں اور آواز کی بلندی کا تعلق نیچے دیا گیا ہے۔

نمبر شمار	آواز کی سطح	معنی	اعضاء
ا۔	اَتہ سُکھشم	بہت دھیمی	ناف سے
۲۔	سُکھشم	دھیمی	دل سے
۳۔	پُستا	اُونچی آواز	گلے سے۔
۴۔	اَپُستا	زیادہ اُونچی آواز	سر سے
۵۔	کرما	مصنوعی بناوٹ	منہ سے (کیونکہ

اصل آواز کو گلے سے گزر کر منہ دانت زبان وغیرہ کی مداخلت سے نکالا جاتا ہے)

موسیقی کے حوالے سے ناد کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

ا۔ آہٹ ناد

۲۔ اَن آہٹ ناد

ا۔ آہٹ ناد: آہٹ ناد وہ آواز ہے جس کو ہم سُن سکتے ہیں۔ موسیقی کے حوالے سے جسمانی طاقت اور ہوا کے آپسی میل سے آواز نکل آتی ہے۔ آواز جب ناف سے دل اور دل سے گلے کی طرف۔ گلے سے سر (اوپر والا حصہ) اور سر سے ہوکر منہ سے نکل آتی ہے۔ اس کو ناد کہلاتے ہیں۔ آہٹ ناد دو حصوں میں بانٹا گیا۔

i۔ آواز ii۔ الفاظ

i۔ آواز حلق سے کسی طرح کی مداہمت کے بغیر نکالی جاتی ہے۔

ii۔ الفاظ ایسی آواز جو کئی چیزوں کی مداہمت سے نکالی جائے۔

جیسے دانت ، جیبھ ، تالو ، ناک وغیرہ

۲۔اَن آہٹ ناد: اَن آہٹ ناد وہ آواز ہے جس کو ہم سن نہیں سکتے بلکہ ایک احساس ہوتا ہے۔

اللہ نے انسان کو جسم دیا ہے اوراس جسم کے اندر روح بخشی ہے۔انسان کی نو گزرگاہیں ہیں۔دوکان۔دونتھیاں۔دوآنکھیں۔ایک منہ۔دو بول و براز۔ان گزرگاہوں کے ساتھ سات چکر منسلک ہیں۔یہ چکر اسطرح ہیں۔

1 ملدھارا چکر (پاخانے کی جگہ)

2 سوادستھانا چکر (پیشاب کی جگہ)

3 منی پورا چکر (جنسی توانائی کی جگہ)

4 ان آہٹ چکر (سانس اور دل کی جگہ)

5 وشودھا چکر (گلے کی جگہ)

6 اجنا چکر (ریڑکی ہڈی کی سب سے اوپری جگہ)

7 سہسرارا چکر (سر کے بلکل اوپری جگہ)

اوپر دیئے گئے چکر ریڑ کی ہڑی کے ساتھ جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ان چکروں کا ملاپ ایسی جگہوں پر ہے جہاں سے انسان کی توانائی کے مراکز ہیں۔ان جگہوں پر اگر انسان ضبط حاصل کر سکے تو اس کا سوچ سمجھ بلکل پاک ہوگا۔اس طرح کی پاکیزگی سے انسان اپنے دل کی صحیح نمائندگی اپنی آہوں اور آوازوں سے کر سکے گا۔اَن آہٹ ناد کے یہی موجبے ہیں جس کے بعد آہٹ ناد کا اظہار ہوتا ہے۔

سروں کا ارتقاء

انسان جب اس دنیا میں آیا اُس وقت اس کے پاس آج کی طرح زبان نہیں تھی۔ وہ اپنے خیالات کا اظہار حرکات اور کئی طرح کی آوازوں سے کرتا تھا۔ پہلی آواز جو انسان نے جو بولنا سیکھی وہ حرفِ علت (vowel) تھے اور یہ آوازیں اےُ ای ُ آ ُ او ُ یو ہیں۔ انسان کے رہن سہن میں جتنی ترقی ہوئی اتنی ہی اس کو ایک دوسرے سے بات کرنے کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ اس طرح آگے چل کر اس نے حرفِ صحیح (consonants) نکالنے شروع کئے۔ ہندی میں اِن کو سُر اور ویَنجن کہا جاتا ہے۔ اِن ہی دو قسم کی آوازوں سے انسان کی زبان اور بول چال وجود میں آئی۔ جہاں تک موسیقی کے سُروں کا سوال ہے اس سلسلے میں جو موسیقی کے سُر آج جانے جاتے ہیں ایک لمبے سفر کی داستان ہے۔ آج کے سُروں کی ترتیب وصورت بننے تک انسان کو بہت ساری منزلیں طے کرنی پڑی جن کا خلاصہ اس طرح کیا گیا ہے۔

پرانے زمانے میں سنگیت رسموں اور منتروں پر منحصر تھا اسلئے اس میں تلفظ کی بڑی اہمیت ہوتی تھی۔ ان منتروں کو کوئی بھی غلط طریقے سے نہیں پڑھ سکتا۔ ویدوں کے مطابق تلفظ کو سیکھنے کیلئے چھ چیزوں کی علمیت ہونی ضروری ہے۔ ورنا

(رکن جی یا بول)، سور (لفظ)، ماترا (مدت)، بالا (صاف تلفظ سے بولنا)، ساما (متوازن بولنا)، سنتانا (الفاظوں کا درمیانی فاصلہ)۔ ہندو مذہب میں سب سے پرانی کتابیں چار وید (اتھروید ،یجر وید،رگ وید اور سام وید) ہیں جن میں سام وید میں موسیقی کے بارے میں بتایا گیا ہے۔ مسلمانوں میں جتنی اہمیت قرانی قرات کو دی جاتی ہے اتنی ہی اہمیت سام وید کے پڑھنے کے طریقے کو دی گئی ہے۔ سام وید کو قرات میں پڑھنے کو سمن چانٹ کہا جاتا ہے۔ سمن سام وید کا مفہوم ہے اور چانٹ کا معنی قرات۔ یہاں اس بات کو بیان کرنا اہمیت سے خالی نہیں ہے کہ ترکی میں پندرہویں صدی سے پہلے تکیوں کا رواج تھا جہاں قران کو صحیح تلفظ اور سُروں میں تربیت دی جاتی تھی تا کہ قران کو صحیح قرات میں پڑھا جا سکے۔ اس طرح کی تربیت دینے والے موسیقی سے بھی آشنا ہوتے تھے۔ وہ صحیح تلفظ اور سُروں میں قرانی قرات سکھاتے تھے۔ سام وید میں صحیح قرات پڑھانے کا طریقہ شروع سے وضع کیا گیا ہے۔ اس کے مخصوص طریقے اور اصول ہیں۔ اگر آپ سام وید دیکھیں گے تو اس کے شلوکوں کے اوپر تین ہندسوں کی نشانیاں دی گئی ہیں۔ اِن نشانیوں کا مطلب تین طرح کی آوازوں سے ہے جن سے یہ شلوک پڑھنے مطلوب ہیں۔ انہیں اصولوں کی ابتدائی کڑی موسیقی کے سکیل بھی بتائے گئے ہیں۔ ابتدائی سُر اور موسیقی کے سُر ہندوستانی موسیقی کے مطابق سام وید سے ہی شروع ہوئے ہیں۔ سام وید کے بڑے شکھشک یعنی استاد پانِنی، یکنہ والکہ، ویشنو، کتیایانی، مندوکی، ناردا رہے ہیں۔ ہندستان میں موسیقی کی روایت گروشش پرمپرا کے سلسلے کی کڑی

ہے۔ اس رسم کی ہندستان میں بڑی اہمیت ہے۔ گُرکل طریقہ کار ویدوں کے زمانے سے ہی چلا آیا ہے۔ اس میں شاگرد یا شش کو گرو بندن کی رسم ادا کرنا پڑتی تھی۔ سنگیت سیکھنے والے دو طرح کے ہوتے تھے۔ ایک طریقہ یہ تھا کہ شاگرد استاد کے گھر میں رہ کر اس کی خدمت میں لگ جاتا تھا اور ساتھ ہی ساتھ سنگیت بھی سیکھ لیتا تھا۔ دوسرے شاگرد پیسہ دے کر سنگیت سیکھ لیتے تھے۔ گرو ششہ کم سے کم ۱۲ سال تک گرو کے پاس رہتے تھے۔ اس طرح کی پرمپرا ویدوں سے ہی شروع ہوئی۔ گرووں کے چار قسم تھے۔ آچاریہ، پروکتا، شروتریا اور ادھیا پک۔ گرو ششہ پرمپرا بعد میں سنگیت کے گھرانے کہلانے لگے۔ یہ بات یہاں پر بیان کرنا ضروری ہے کہ اُس زمانے میں اِن سُروں کے نام سرگم کی صورت میں نہیں ہوتے تھے بلکہ سُروں کی ارتقاء خاص ترتیب سے ہوئی۔ اس ترتیب کا خلاصہ ہندوستانی موسیقی کے تعلق سے نیچے بیان کیا گیا ہے۔

پہلا سُر

ویدوں سے ماخز ہے کہ سب سے پہلے ایک سر وجود میں آیا۔ اس سُر کی دو قسمیں تھیں:

۱۔ تان سر اور

۲۔ پروچن سر

تان سُر: وہ آواز ہے جس کو کسی رُکاوٹ کے بغیر دیر تک نکالی جائے۔

پروچن سُر: وہ آواز جس کو مزاحمت کے ساتھ الفاظ کی صورت میں نکال سکتے ہیں۔

دوسرا سُر

اس کے بعد دو سر ہوئے۔ان دو سروں کا نام اسطرح ہے:

جیسا کہ اوپر ذکر کیا جاچکا ہے کہ سام وید کے شلوکوں کے اوپر ہندسوں کی نشانیاں دی گئی ہیں وہ آواز کے سُروں سے مطلب رکھتے ہیں۔سب سے پہلے دوسُروں کا وجود ہوا جو نیچے دئے گئے ہیں۔

ا۔ اُدت: جو آواز اونچی ہو یا اونچے سُر میں ہو اُسے اُدت کہتے ہیں۔

۲۔ اَن اُدت: جو آواز نیچی ہو یعنی اُدت سے کم اُسے اَن اُدت کہا جاتا ہے۔

اس آواز کا اونچا یا نیچا ہونا یا سُر کا اونچا یا نیچا ہونے کا پہلے کوئی پیمانہ نہیں تھا بلکہ اِن آوازوں کو اندازے سے نکالا جاتا تھا لیکن ہم آہنگ ہونا ضروری تھا۔

تیسرا سُر

اوپر دئے گئے دوسروں میں ایک اور اضافہ ہوا وہ ہے سوارت اس کا مطلب اونچی اور نیچی آواز کے درمیان آواز یا سُر۔ہم جو بات چیت کرتے ہیں وہ سوارت میں ہی ہوتی ہے۔

چوتھا سر

ابھی تک تین سروں کا ذکر ہوا۔ چوتھا سُر پرچھا یا سُر ہے۔ یہ خالص نچلے سُر میں ہوتا ہے اس میں سُر کا تہہ یا بالا نہیں ہوتا یعنی اُدت یا اَن اُدت کا استعمال نہیں

ہوتا ہے۔

پانچواں سُر

چار سروں کے بعد نِدھا تا سر کا وجود ہوا۔ یہ سب سے کم سُر کی آواز ہے۔

چھے اور سات سر

پانچ سروں کے بعد ویدوں میں سات سُر اس طرح سے بتائے گئے

۱۔ اُدت

۲۔ اُدتر

۳۔ اَن اُدت

۴۔ اَن اُدتر

۵۔ سوارت

۶ اُدت سے پہلے سوارت

۷۔ ایک شرتی سُر

اِن سروں میں شرتیوں کو اسطرح ترتیب دیا گیا۔ پہلے تین سُر ۳ شرُتیوں کے حساب سے مانے گئے اور جو بیچ والا سر ہے اُس میں ایک سر کا اضافہ کیا گیا ہے اور اس کے بعد اور تین سُروں کو تین تین شرُتیوں کے حساب سے مانا گیا۔ اسطرح سے کل شُرتیاں ۱۸ ہوگئیں یعنی پہلے حصے کے تین سُر اور ایک سُر (ما) کو چھوڑ کر اگلے تین سُر۔ دونوں حصوں کو ملا کر 3x6 = 18 شرتیاں ہوگئیں۔ بیچ والے سُر یعنی ما کی چار شرتیوں کو ملا کر ۲۲ شُرتیاں بن گئیں۔ سروں کو اب دو

حصوں میں بانٹا گیا ایک سا ، رے ، گا اور پا ، دھا ، نی جن میں سے بیچ کا سُر ما ہے۔ان دونوں حصوں میں نو نو شُر تیاں ہیں جو کہ سُر وں میں بانٹے گئے ہیں اور مدھیم ۴ شُرتیوں کا رکھا گیا ہے۔ نیچے دئے گئے حساب سے یہ شُرتیاں تقسیم کی گئی ہیں۔

	پہلا	دوسرا	تیسرا	درمیانہ	پہلا	دوسرا	تیسرا
سُر	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
شُرتیاں	۳	۳	۳	۴	۳	۳	۳

کل شُرتی ۲۲

اس حساب کو آگے چل کر سنگیت کاروں نے شُرتیوں کو تبدیل کیا کیونکہ سُروں کو جب اوپر سے نیچے کی طرف گایا بجایا جاتا ہے تو شُرتیوں کو دو حصوں میں تقسیم کر کے اُترے ہوئے حساب میں ہونا چاہئے۔تبدیل شدہ حساب اسطرح سے ہے۔

	پہلا	دوسرا	تیسرا	درمیانہ	پہلا	دوسرا	تیسرا
سُر	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
شُرتیاں	۴	۳	۲	۴	۴	۳	۲

کل شُرتی ۲۲

سام وید میں سُروں کے نام اور قرات کے دوران پڑھنے والے نام (سمن چانٹ):

نمبر شمار	ویدک سُر	سمن چانٹ
ا۔	اُدت	کُرشٹا
۲۔	اُدتر	پرتھما
۳۔	اَن اُدت	دویتا
۴۔	اَن اُدتر	ترتیہ
۵۔	سوارت	چترتھا
۶۔	اُدت سے پہلے سوارت	مندرا
۷۔	ایک سُرتی	اَتِہ سُرا

گیتوں میں استعمال کرنے کیلئے سروں کے متبادل نام نیچے دکھائے گئے ہیں۔شڈج ، رشبھ ، گندھار ، مدھم ، پنچم ، دھوت ، نشاد اس کو سکیولر سکیل کہتے ہیں۔سمن چانٹ ، ویدک سُر اور سکیولر اسُروں کی یکسانیت نقشہ نمبر 2 میں دی گئی ہے۔

نقشہ نمبر 2

سمن چانٹ ، ویدک سُر اور سیکولر سُروں کی یکسانیت

نمبر شمار	سیکولر سُر نام	سمن سُر نام (سام وید)	ویدک سُر نام
۱	نی		
۲	دھا		
۳	پا		
۴	ما	کرشٹا	اُدت
۵	گا	پرتھما	اُدت تر
٦	رے	دویتا	اَن اُدت
۷	سا	ترتیہ	اَن اُدت تر
۸	نی	چترتھا	سوارت
۹	دھا	مندرا	اُدت سے پہلے سوارت
۱۰	پا	اتہ سُرا	ایک شُرتی

اس طرح سے ہندوستانی موسیقی میں سُروں کا ارتقاء ہوا اور آج کل کے دور

میں ان ہی سُروں کا استعمال کیا جاتا ہے جن کو مذکورہ بالا نقشہ میں سکیولر سُر کے نام سے دئے گئے ہیں۔ اگر ہم موسیقی کے سکیلوں کے بارے میں گہرائی سے جاننے کی کوشش کریں تو اس کا بھی ممبہ ہندوستانی موسیقی کے مطابق وید ہی ہیں۔ سام وید کی قرات پہلے چار سُروں میں ہی کی جاتی تھی جس کو ہم آجکل تھاٹ کا اُترانگ حصہ کہلاتے ہیں یا انگریزی میں Lower Tetra کہتے ہیں۔ دراصل موسیقی کے سُروں کا پوروانگ حصہ (upper tetra) موسیقی کے سازوں سے وجود میں آیا کیونکہ سازوں سے ان سُروں کو نکالنا آسان تھا بہ نسبت گائیک کی آواز سے۔ انسان نے سازوں سے ہی سُروں کا دائیرہ وسیع کیا۔ آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ سُروں کے تین سپتک آج کی موسیقی میں رائج ہیں۔ اِن سُروں کے تیور کومل اور شدھ کو ملا کر ایک سپتک میں ۱۲ سُر بن جاتے ہیں۔ اگر تینوں سپتکوں میں اِن سُروں کا تعداد دیکھیں تو ۳۶ سُر حاصل ہوں گے۔

موسیقی کے سُر

سنگیت آوازوں پر مبنی فن ہے ۔ یوں تو سارے جانتے ہیں کہ سنگیت کے سات سُر ہیں اوراسی پر سارا سنگیت منحصر ہے۔ موسیقی سُروں تک ہی محدود نہیں بلکہ کئی علوم کا مجموعہ ہے جس میں علمِ ریاضی ' علمِ طبیعیات وغیرہ کا عملِ دخل ہے۔ موسیقی کو سمجھنے کیلئے ہمیں اور بھی گہرائی سے جاننا ہو گا۔ ہم روز مرہ زندگی میں بہت ساری آوازیں سنتے ہیں۔ مشینوں کا شور پتھر ٹکرانے کی آوازیں برتنوں کے ٹکرانے کی آواز وغیرہ وغیرہ ۔ یہاں پر عام آدمی کو موسیقی کی آواز سمجھنے کی آسان مثال پیش کی جاتی ہے۔ جو آوازیں ہمیں اچھی لگتی ہیں وہ موسیقی کی آوازیں ہیں۔ باقی آوازیں موسیقی کی آوازیں نہیں ہیں یا موسیقی کے لحاظ سے بے کار آوازیں ہیں۔ جو آوازیں ہمیں اچھی لگتی ہیں یعنی موسیقی کی آوازیں اُن کی تفصیل آگے بیان کی گئی ہے۔ اس سے پہلے ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ موسیقی کی آوازیں کیسے وجود میں آئی ؟ اس پر غور کرنا ضروری ہے۔ اگر ہم کسی خالی لکڑی کے ڈبے یا مٹی کے برتین پر دو کیل گاڑ دیں پھر اُس کے آر پار ایک لوہے کی تار باندھ لیں اس تار کو ہلانے سے حرکت پیدا ہو گی اور اُس حرکت کی وجہ سے آواز نکل آئے گی۔ تار کو اگر ہم انگلی سے چھیڑیں تو یہ ایک سکینڈ میں کتنی بار رحرکت دہرائے گی؟ اسکی تعداد آنکھوں سے پتہ لگانا

مشکل ہے ۔ہم اپنی آنکھوں سے ان کو گن نہیں سکتے۔ اس حرکت کو Frequecy کہتے ہیں۔موسیقاروں اور سائنس دانوں نے موسیقی کی آوازوں کو باقاعدہ طور اصولوں کی بنیاد پر وضع کیا۔اس قاعدے پر تمام موسیقار متفق ہیں۔سب سے پہلے موسیقی کا پہلا سُر 240 امواج کا مانا گیا اور اِن کے نام مندرجہ ذیل دئے گئے ہیں۔

پہلا	سا
دوسرا	رے
تیسرا	گا
چوتھا	ما
پانچواں	پا
چھٹا	دھا
ساتواں	نی

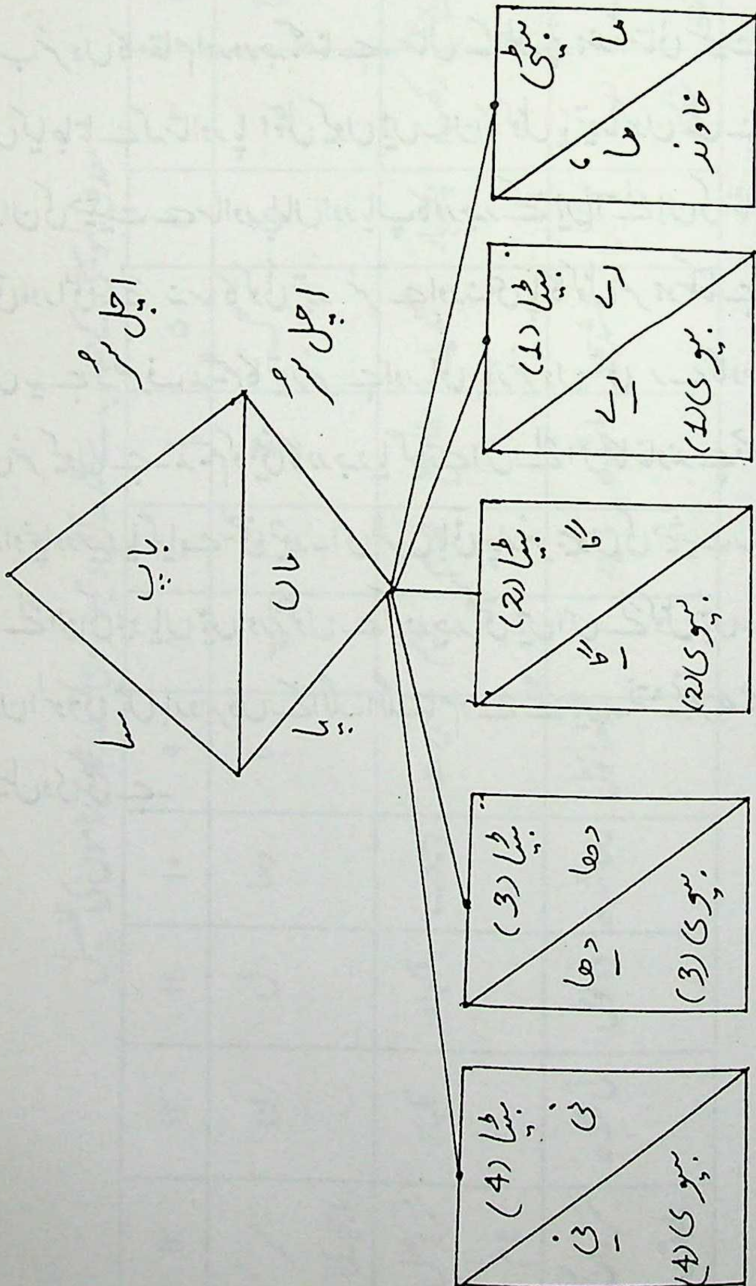
انہی سُروں کو ساری دُنیا میں مختلف ناموں سے جانا جاتا ہے۔چین یا جاپان میں اِن کے نام Do re me fa so la se ہیں۔مغربی ممالک میں CDEFGAB کے ناموں سے جانے جاتے ہیں۔موسیقی کی پہلی آواز کو کھرج یا سا کہتے ہیں۔ یہ سُروں کا بادشاہ ہے۔ موسیقی میں سات سُر ہیں۔ہندوستانی موسیقی میں سات سُروں کو انسانی جسم میں الگ الگ مقام دیا گیا ہے جہاں سے ان سُروں کا آغاز ہوتا ہے۔سُروں کے نام معہ مقام مندرجہ ذیل دئے گئے ہیں۔

۱۔شڈج	اسکا مقام زیر ناف ہے۔
۲۔رشھ	اسکا مقام موضع ناف ہے
۳۔گندھار	اسکا مقام قمر معدہ ہے۔
۴۔مدھم	اسکا مقام فم معدہ ہے۔
۵۔پنچم	اسکا مقام قلب ہے۔
۶۔دھیوت	اسکا مقام حنجرہ سے اوپر آتا ہے۔
۷۔نکھاد	اسکا مقام دماغ سے شروع ہوتا ہے۔

سات سُروں کو سارے گاما پادھانی کے نام سے ہندوستانی سنگیت میں دئے گئے ہیں۔ انہی سُروں کو کمی بیشی کر کے بارہ سُر بنائے جاتے ہیں۔ اگر یہ سُر ایک خاندان کی صورت میں پیش کئے جائیں تو اس کے افراد خانہ کو سُروں سے اس طرح تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ ایک خاندان میں ماں اور باپ ہوتا ہے۔ اُن کو چار بیٹے اور ایک بیٹی ہے اس طرح کل تعداد خانہ سات ہوجاتا ہے۔ آگے چل کر بیٹوں اور بیٹی کی شادی ہوجاتی ہے۔ اب گھر میں افراد بڑھ جاتے ہیں اور چار بہویں اور ایک جمائی کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس طرح گھر میں کل افراد خانہ کی تعداد بارہ ہوجاتی ہے۔ نقشہ 3 میں تفصیل دی گئی ہے۔

نقشہ نمبر 3

سُروں کی تشبیہ خاندان کے ساتھ



نقشہ نمبر 3 میں دئے گئے ۱۲ سروں کی مشابہت ایک گھر کے ساتھ کی گئی ہے۔ ہر فرد کو اُس کے سر کے ساتھ تشبیہہ دی گئی ہے۔ اس مثال کو پیش کرنے کا مطلب سُروں کا مقام اور درجہ سمجھنا ہے۔ مثال کے طور پر ہندوستانی سنگیت میں یہ سوال کیا جاتا ہے کہ سا اور پا اچل کیوں ہیں۔ اِن کا کومل یا تیور کیوں نہیں ہے۔ ایک خاندان کی حیثیت سے سا اور پا ماں اور باپ کا درجہ رکھتے ہیں اسلئے اِن کی شادی نہیں ہوسکتی اور اسی لئے نہ سا کا کوئی تیور سُر ہے اور نہ ہی پا کا کومل سُر ہوسکتا ہے۔ دوسرا سوال یہ ہے کہ صرف مدھیم کا تیور سُر ہے اور باقی چار سُروں یعنی رے گا دھا نی کا کومل سُر کیوں ہے۔ مدھیم کو بیٹی کا درجہ دیا گیا ہے اس لئے اس کا خاوند ہے جس کو اس سے اونچا درجہ دیا گیا ہے یعنی تیور۔ اسی طرح باقی چار سُر بیٹوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کی بیویاں ہیں اور لڑکوں سے کم درجہ رکھتی ہیں اس لئے کومل ہیں۔

معدن الموسیقی میں بارہ سروں کے الگ الگ نام دئے گئے ہیں۔ نقشہ نمبر 4 میں تفصیل دی گئی ہے۔

نقشہ نمبر 4

معدن الموسیقی کے حساب سے شدھ کومل وتیور سُروں کے ابجدی ناموں کی تفصیل

۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
سر ابجدی	ن	ل	دھا	ہا	پ	م	ط	گ	چ	ر	ج	س
سُر اصل نام	نکھاد	لکھاد	دھیوت	ہیوت	پنچم	مدہم	طادہم	گندہار	چندہار	رکھب	جرج	کھرج
سُر رائج الوقت	نی شدھ	نی کومل	دھاشدھ	دھاکومل	پا	ماتیور	ماشدھ	گاشدھ	گاکومل	رے شدھ	رے کومل	سا

یہ بارہ سُر صحیح ہیں ان ہی بارہ سُروں پر بارہ مقام قرار پائے ہیں۔ جو کشمیری صوفیانہ موسیقی میں رائج ہیں:

در بزمگاہ عشاق اے بلبل خوش الحان

بنوانوا خدا از بہر بے نوایاں

راہ عراق برگیر از دل الم بیرون کُن

سوئے حجاز بنگر در راہ وصل جانان

افگندہ دست حسرت آشوب در حسینی

چوں بوسلیک گشتہ آہنگ دل ربایاں

زنگولہ چوں دل من پیوستہ در خروش است

زانسانکہ نغمہ ساز دور پردہ صفاہاں

قوالی است بشنواز من شاید کہ راست باشد

در پردہ رہاوی صورت ہزار داستاں

اے گلرخان شیراز ما کوچک شمائم

شائد بزرگ کردیم در بارکاہ شاہان

سُروں کے اقسام

سنگیت میں سُروں کو دو حصوں میں بانٹا گیا ہے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ اوکاری سُر یا اچل سُر

۲۔ وکاری سُر یا چل سُر

اوکاری سُر یا اچل سُر:

یہ ایسے سُر ہیں جن کا کوئی کومل یا تیور نہیں ہوتا ہے۔ اس طرح کے دو سُر ہیں: سا اور پا۔ اگر آپ نقشہ اول میں دیکھیں تو اس میں ''سا'' اور ''پا'' کو اچل سروں کی حیثیت دی گئی ہے۔ ان سروں کو ستاروں کے ساتھ بھی مشابہت دی گئی ہے۔ کیونکہ ستارے ساکت ہوتے ہیں۔

وکاری سُر یا چل سُر:

وہ سُر جن کا دوسرا سُر بھی ہو یعنی ''کومل'' یا ''یا تیور''۔ وکاری یا چل سُر پانچ ہیں۔ رے، گا، دھا اور نی۔ ان سُروں کو سیاروں کے ساتھ مشابہت دی گئی ہے کیونکہ وہ ایک جگہ نہیں رہتے۔ اسطرح نقشہ ہذا میں سُروں کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

(i)	شدھ سُر	جیسے سارے گا ما پا دھا نی
(ii)	کومل سُر	جیسے رے گا دھا نی
(iii)	تیور اسُر	جیسے ما

پرانے زمانے میں ان سروں کو چل، اچل، وکرت، وکاری، وغیرہ ناموں سے جانا جاتا تھا۔ سات سُروں کے نام کیسے رکھے گئے؟ اس کا احوال سنگیت رتناکر میں اس طرح دیا گیا ہے۔

ا۔ شڈ ج:

سنسکرت میں شڈ ج کا مطلب ہے پہلا۔ شڈ ج باقی چھ سُروں سے پہلے آتا

ہے اسلئے اس کو شڈج کا نام رکھا گیا۔ یہ سُر چھ اعضاؤں ناک، گلا، تالو (palate)، سینہ، زبان اور دانتوں سے نکالا جاتا ہے۔

۲۔رشبھ:

یہ سُر مظبوطی اور نمایاں ہونے کی علامت ہے۔ یہ سُر باقی سُروں سے الگ اسی لئے ہے کہ یہ جلد ہی دل کو چھو لیتا ہے۔ رشبھ کا سنسکرت میں لغوی معنی ہے کسی جگہ پہنچ جانا۔ جس طرح گائے کے جھنڈ میں بیل ایک الگ ہی انداز میں دکھائی پڑتا ہے اور اس کی آواز بھی بڑی مضبوط ہوتی ہے۔

۳۔گندھار:

یہ گندھروں کو روشن کر دیتا ہے۔ گندھرو موسیقی کے دیوتا ہیں۔

۴۔مدھیما:

مدھیم بیچ والی جگہ کو کہتے ہیں اسی لئے اسکو مدھیم کہا جاتا ہے۔ جیسے

S	R	G	M	P	D	N
1	2	3	4	5	6	7

اسکا بیچ والا سُر 4 یعنی 'ما' پر آتا ہے۔

۵۔پنچم:

پنچم پانچ کو کہتے ہیں۔ یہ بنیادی سات سروں میں پانچواں سُر ہے۔ اوپر دئے گئے سُروں میں "پا" پانچواں سُر ہے۔ یہ سُر پانچ اعضاؤں سے نکالا جاتا ہے۔ دانت، گلا، سر برہم، تالو، ہونٹ۔ یہ بھی ایک وجہ ہے کہ اسکو پنچم کہا جاتا ہے۔

۶۔دھیوت:

دھیوت اُتر سُروں کی شرتی سے بنا ہے۔سرگم کے دو حصے ہیں ایک پورا وانگ اور دوسرا اُترانگ۔ اگر ہم مدھیم کو بیچ والا سُر مانیں گے تو اسکے پہلے تین سُر اترانگ یا اُتر سُر کہلاتے ہیں۔سپتک کے دُوسرے حصے پادھانی کو پورو سُر کہتے ہیں۔جس ترتیب و تعداد شُرتی میں پورو سُر ہیں اسی ترتیب و تعداد میں اُتر سُر بھی ہیں۔یہی ترتیب دہرانے سے دھیوت وجود میں آیا ہے۔

۷۔نشاد:

سنسکرت میں نہِ شد کا مطلب ختم شد ہے۔نشاد سپتک کا آخری سُر ہے۔

سُروں کا سات ہونے کا فلسفہ ہندوستان میں واجب بتایا جاتا ہے۔اس عدد کی مطابقت رکھنے والی باقی چیزیں اسطرح ہیں:

1۔ایک سال 52 ہفتوں کا ہوتا ہے اور ایک ہفتے میں 7 دن ہوتے ہیں۔

2۔سورج کی کرن کے سات رنگ ہوتے ہیں سرخ، سنگترہ، پیلا، سبز، نیلا، بینگنی، گلابی۔

3۔ہندوؤں میں شادی 7 چکر لگانے سے مکمل ہوجاتی ہے۔

۴۔نمایاں سیارے سات

۵۔سات سمندر

۶۔سات رشی (سپت رشی: وشستھا، کشپا، آرتی، وشوامتر، جمادا گنی، بھردھواج، اور گوتم)

۷۔چکر بھی سات ہیں۔(ملدھارا چکر ،سوادستھانا چکر، منی پور چکر، اَن آہٹ چکر ، وشودھا چکر، اجنا چکر ، اور سہسرارا چکر۔

۸۔سات دھیویپ یعنی جزیرے(بِراعظم ایشیاء ، افریقہ ، یورپ ، آسٹریلیا ، شمالی امریکہ ، جنوبی امریکہ ، انٹارکٹکا۔

۹۔آسمان سات

سنگیت رتنا کر میں سات سُروں کو سات جانوروں اور پرندوں سے بھی جوڑا گیا ہے:

1۔شڈج	سا	مور	Peacock
2۔رشھ	رے	پپیہا	Cakataka
3۔گندھار	گا	بکری	Goat
4۔مدھیم	ما	کلنک	heron/Crane
5۔پنچم	پا	کوئل	Cuckoo
6۔ دھیوت	دھا	میڈک	Frog
7۔نشاد	نی	ہاتھی	Elephant

نقشہ نمبر 5 میں سروں کی تشبیہ دی گئی ہے۔

نقشہ نمبر 5

نمبر شمار	سُر	سرتی	بھگوان	رنگ	جانور	عمر کے حساب سے سُر	تاثیر و رس
1	سا	تیور، کمودونی مندا چھنداوتی	آگ	گلابی	مور	70 سال	سرد ومعتر ہاسہ رس
2	رے	دیاونتی، رنجنی، رکتکا	برھما	سبز	پپیہا	60 سال	سرد وخشک
3	گا	رودرا، کرودھی	سرسوتی	سنگترہ	بکری	50 سال	سرد ومعتر
4	ما	وجرکا، پرسارنی، پریتی، مارجنی	مہادیو	بینگنی	کرین	40 سال	گرم وخشک
5	پا	کھیتہ۔ رکتکا، سندپنی، الاپنی	لکشمی	سُرخ	کوئل	30 سال	-
6	دھا	مدانتی، روہنی، رمیا	گنیش	پیلا	مینڈک	20 سال	گرم وسرد
7	نی	اُگر، کھشوبنی	سورج	کالا	ہاتھی	10 سال	سرد کشک

حقائق نقشہ نمبر 5

ا۔شرتی۔

ہندوستانی سنگیت میں سات سُروں کو 22 شرتیوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ آگے تفصیل سے ذکر ہوگا۔سا سے نی تک کل بائیس شرتیاں ہیں اور ان کے الگ الگ نام دئے گئے ہیں۔ ہرایک سُر کی اپنی اپنی شرتی ہے جو اوپر دی گئی ہیں۔

سا	4 شرتیاں	تیور، کمودوتی، مندا، چھنداوتی
رے	3 سرتیاں	دیاونتی، رنجنی، رکتکا
گا	2 شرتیان	رودرا، کرودھی
ما	4 شرتیاں	وجرکا، پرسارنی، پریتی، مارجنی
پا	4 شرتیاں	کھنتہ۔رکتکا، سندپنی، الاپنی
دھا	3 شرتیاں	مدانتی، روہنی، رمیا
نی،	2 شرتیاں	اُگر، کھشوبنی

کل 22 شرتیاں ہیں۔

2۔ بھگوان اور سُروں کے رنگ

سُرون کے شجرہ نسب، ذات، رنگ، پیدائش جگہ، رشی، بھگوان، ناپ، رس کے بارے میں سارنگ دیو لکھتے ہیں کہ شڈج، گندھار اور مدھیم بارگاہ الٰہی سے آئے ہیں۔پنچم بھگوانوں سے آیا ہے۔رشبھ اور دھیوت رشیوں سے آئے ہیں۔نشاد پرانے

ودھوانون نے رائج کیا۔ شڈج، مدھم اور پنچم برہمن، ذات سے ہیں ۔ رشبھ اور دھیوت کھیتری ہیں (بادشاہوں کے خاندان سے یعنی بہادر) نشاد اور گندھار ویسیا یعنی تجارتی طبقہ سے ہیں۔ یہ درجہ بندی اِن کی تعداد شرتیوں کے حساب سے مانا گیا ہے۔

سا، ما، پا	4 شرتیاں ہر سُر میں
رے۔ دھا	3 شرتیوں کے حساب سے
گا، نی	2 شرتیاں ہر سُر میں

رشیوں نے پانچ سُروں کو ان کے بھگوان سے اس طرح منسلک کیا ہے۔

سا۔	واہنی یعنی آگ کا خدا
رے۔	برھما
گا۔	ساسنکا یعنی چاند (سرسوتی)
ما۔	لکشمی کا نتا۔ یعنی وشنو اور لکشمی (شِو)
پا۔	نرادا سنگیت کا بہت بڑا دانشور (وِشنو)
دھا، نی۔	تمبورد (سنگیت کا ایک اور دانشور) نے ایجاد

کیا۔ (گنیش اور سورج)

سُروں کو مخصوص رنگوں کے ساتھ اس لئے منسلک کیا گیا کہ سُروں کو ذہن میں رکھ کر رنگوں کا تصور آ جائے۔ یہ حقائق پر مبنی نہیں ہو سکتا کیونکہ کتابوں میں اس بارے میں زیادہ جانکاری نہیں دی گئی ہے۔

4۔جانور

یہ بات قابل ذکر ہے کہ اللہ نے انسانوں کے علاوہ جانوروں کو بھی آواز دی ہے۔ جانوروں کی بھی آوازیں الگ الگ طرح کے جانوروں میں بانٹی ہیں۔ اسکا مطلب یہ ہے کہ جب آوازوں کو جدید سائنسی طریقے سے ناپا نہیں جا سکتا تھا تو ان کو مندرجہ ذیل جانوروں کے ساتھ منسلک کیا جاتا تھا۔

نمبر شمار	جانور	سُر
1	مور	سا
2	پپیہا	رے
3	بکری	گا
4	کرین	ما
5	کوئل	پا
6	مینڈک	دھا
7	ہاتھی	نی

سنگیت رتنا کر میں صرف یہی نقشہ دیا گیا ہے۔ لیکن اس کے آگے اور کوئی تفصیل نہیں دی گئی ہے۔ سُروں کو اس طرح اخذ کرنا کئی لوگوں نے مسترد کیا ہے۔ جبکہ بہت سارے اس کو واجب ہونے کی وکالت کرتے ہیں۔ سُر آسمانوں سے آئے ہیں اسکی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ سات آسمان ایک کے بعد ایک ترتیب وار ہیں اس لئے اسکی مطابقت کو سُروں کے ساتھ مانا گیا۔ اسی طرح سُر بھی اوپر سے نیچے اور نیچے

سے اوپر ترتیب وار ہیں۔ جبکہ اوپر جانوروں کے نقشہ میں اس طرح کی کوئی ترتیب نہیں پائی جاتی۔

5۔ عمر:

آواز کی امواج (frequency) سنگیت میں تسلسل سے بڑھتی یا گھٹتی ہے جیسے پہلے سا (frequency 256) پھر رے (frequency 304) وغیرہ۔ 10 سال کے بچے کی آواز میں سب سے زیادہ امواج ہوتے ہیں اور 70 سال کے مرد کی آواز میں سب سے کم امواج ہوتی ہیں۔ اسی لئے سات سُروں کو سات مردوں کی عمر میں بھی تقسیم کیا گیا ہے۔

عمر	10 سال	20 سال	30 سال	40 سال	50 سال	60 سال	70 سال
سُر	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا

6۔ جائے پیدائش: سُروں کی جائے پیدائش:

جگہ	تمبو	ساکا	گسا	کرانکا	سلمانی	سوتیا	پُسکارا
سُر	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی

7۔ سروں کی خصوصیات:

سروں کی مندرجہ ذیل خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔

ا۔ سُر انسانوں کی طرح مزاج رکھتے ہیں۔ کیونکہ انسان آب آتش خاک باد سے بنا ہے اور اسی طرح انسان کے الگ الگ اعضاؤں سے جب سُر نکلتے ہیں تو اُن

کامزاج بھی اُسی کے مطابق ہوتا ہے۔اسکا تفصیلی ذکر آگے ہے۔

۲۔سُر جنت سے آئے ہیں۔ برھما نے ان سُروں کو اپنے ساتھ لایا ہے۔

۳۔ مختلف سُروں کا مجموعہ مقررہ موسم اوراوقات میں گائے بجائے جاتے ہیں۔

8۔ سروں میں بھاؤ:

سارنگ دیو اور دوسرے سنگیت کاروں کی تحقیق کے مطابق سا سُر کی شُرتیاں منداؑ چھندوتی ؑ دیاوتی ؑ اور رجنی ہیں۔اس طرح سا سُر میں ویر رس پایا جاتا ہے جو کہ سروں کا بادشاہ ہے۔رے سر کی شرتیاں رکتکا رودری ؑ شرتیاں ہیں جن میں ادبوت رس ہے۔ گا میں کرودھی شرتی ہے اس میں غصہ کا بھاو ہے۔گا اور دھا میں پریتیؑ مارجنیؑ کھیتہؑ رکتاؑ سندپنی اور الاپنی شرتیاں ہیں ان میں وبھاتساؑ بھیانکا ؑ اور کرونا رس ہے۔اس سے یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ پرانے سنگیت کے محققوں نے سروں کی صحیح بنیاد پر رس منسلک کئے ہیں۔آجکل جتنا شُرتیوں کا استعمال کم ہوتا جارہا ہے اُتنا ہی گانے بجانے کا بھاؤ کم ہورہا ہے۔

9۔ سروں پر رنگوں کا اثر:

سر	رنگ	اثر
سا	گلابی	سرد اورنم
رے	سبز	سرد اورخشک
گا	سنگترہ	سرد اورنم

ما	بینگنی	گرم اور خشک
پا	سرخ	گرم اور خشک
دھا	پیلا	سرد اور گرم
نی	کالا	سرد اور خشک

10۔ سُروں کے تین درجے:

سُر سات ہیں۔ اگر شدھ سُروں کے ساتھ کومل اور تیور سُر بھی ملائے جائیں تو اِن کی تعداد بارہ ہو جائے گی۔ اِن سُروں کے تین سپتک ہیں جن کو مندر سپتک، مدھ ستپک اور تار ستپک کہلاتے ہیں۔ تینوں ستپکوں میں شدھ سُروں کی تعداد 21 ہو جاتی ہے۔ ان سُروں کا قاعدذیل دیا گیا ہے:

سا رے گا ما پا دھا نی	سارے گا ما پا دھا نی	سارے گا ما پا دھا نی سا
مندر ستپک	مدھیہ ستپک	تار ستپک

مندر ستپک کے سُروں کے نیچے "." کی نشانی رکھی گئی ہے۔ مدھیہ ستپک میں کوئی نشانی نہیں اور تار ستپک کے سُروں میں اُوپر "." رکھا گیا ہے۔

موسیقی کی شُرتیاں

شرتی سنسکرت لفظ ہے جسکا معنی سننا یا سنا ہوا یعنی ' شروٗ ۔ شرو کا لغوی معنی سننا ہے (جیسے شروتا۔ سننے والا)۔ سُر ایک سپتک میں سات ہوتے ہیں۔ اگر کومل تیور جوڑیں تو بارہ سُر ہو جائیں گے۔ اِن ہی بارہ سُروں کے بیچ میں مزید سُر پیدا ہوتے ہیں جن کو موسیقی کی اصطلاح میں شُرتی کہتے ہیں۔ شرتیاں بائیس (22) ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر بجنے والی تار پر ان کی جگہ نکالی جائے تو سُروں کا آپسی فرق شُرتیوں کے آپسی فرق سے زیادہ ہوگا۔ اسی لئے امواج کے لحاظ سے جتنے امواج کا فرق سروں کو آپس میں ہوتا ہے اُس سے کم فرق شرتیوں میں ہوتا ہے کیونکہ ایک سپتک میں شُرتیاں ۲۲ حصوں میں تقسیم ہوتی ہیں اور سُر صرف ۱۲ حصوں میں تقسیم ہوتے ہیں۔ ان شُرتیوں میں اتنا کم فرق رہتا ہے کہ ایک قابل سنگیت کار ہی اِن کی پہچان کر سکتا ہے۔ ناد (یعنی موسیقی کی آوازیں) کو بائیس حصوں میں بانٹا گیا ہے۔ اِن بائیس حصوں کی بنیاد کو سننے کے اعتبار سے تقسیم کیا گیا ہے۔ شرتیاں کس قاعدے سے 22 عددوں پر مشتعمل کی گئی ہیں۔ اس کو سمجھنے کے لئے ہم نقشہ 3 کو نئی ترتیب دیں گے۔ نقشہ 3 میں ہم نے سُروں کو ایک خاندان جس میں پہلے 7 افراد تھے پھر بڑھاتے ہوئے 12 افراد پر مشتعمل ہو گیا۔ اِن کو 12 سُروں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اب ہم نقشے 6 میں سُروں کو بائیس شرتیوں میں تقسیم کریں گے۔

نقشہ 6

سُروں کو بائیس شرتیوں میں تقسیم

شرتیاں کھرج کی (4)				شرتیاں رشبھ کی (3)		
تیورا	کمودوتی	مندا	چھندووتی	دیاونتی	رنجنی	رکتکا

شرتیاں گندھار کی (2)		شرتیاں مدھیم کی (4)			
رودرا	کرودھا	وجرکا	پرسارنی	پریتی	مارجنی

شرتیاں پنچم کی (4)				شرتیاں دھیوت کی (3)		
کھشتی	رکتا	سندیپنی	الاپنی	مدانتی	روہنی	رمیا

شرتیاں نشاد کی (2)	
اُگرا اور	چھوبھنی
سُر (7)	شرتی (22)

نقشہ 6 میں سا کی چار شرتیاں رے کی تین شرتیاں گندھار کی دو، مدھیم کی چار، پنچم کی چار، دھوت کی تین اور نشاد کی دو شرتیاں دکھائی گئی ہیں۔ اس طرح سات سُروں میں بائیس شرتیاں بتائی گئی ہیں۔ ان شرتیوں کو اپنے اپنے سُروں کے مابعین بمعہ نام نیچے دکھایا گیا ہے۔

1۔	'سا' یا 'کھرج'	تیورا کمودوتی، مندا، چھندوتی	4
2۔	'رے' یا 'رشبھ'	دیاوتی، رنجنی، رکتکا	3
3۔	'گندھار' یا 'گا'	رودرا، کرودھا	2
4۔	'مدھم' یا 'ما'	وجرکا، برسابی، پرہتی، ماجنی	4
5۔	'پنچم' یا 'پا'	کھیتہ، رکتا، سندہی، الاپنی	4
6۔	'دھا' یا 'دھوت'	مدانتی، روہنی، رمیا	3
7۔	'نی' یا 'نشاد'	اوگرا کھتوبنی	2

یہ شرتیاں امواج کے حساب سے اُوپر چڑھتی ہوئی ترتیب میں ہوتی ہیں۔ ان کی امواج بڑھتی جاتی ہیں۔ شُرتیاں گلے سے سر بریم تک کے اعضاؤں سے نکالے جاتے ہیں۔ یہ بات یہاں پر بیان کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ سنگیت رتناکر کا پہلا حصہ انسانی اعضاؤں کے بارے میں ہے۔ سارنگ دیو نے اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ اس بات پر یقین کیا جاتا ہے کہ جو دل کے اوپری طرف دو نسیں ہیں ان سے بائیس چھوٹی رگیں ماخوذ ہیں جو ایک سے اوپر ایک نکلتی ہیں۔ اور بائیس شرتیاں ہوا کے اخراج سے نکلتی ہیں۔ یہ شرتیاں اسی طرح گلے اور سر بریم سے ہو کے نکل آتی

ہیں۔اس طرح سے سارنگ دیو نے بائیس شرتیوں کو بائیس نسوں کے ساتھ منسلک کیا ہے۔دورِ حاضر کے ڈاکٹر اس خیال سے متفق نہیں ہیں۔سُروں کے مقام اعضاء مندرجہ ذیل نقشہ 7 میں دکھائے گئے ہیں۔

نقشہ 7

نمبر شمار	اعضاء	سُر	شرتی	نسیں منسلک	Supportive Tissue
۱	گلا	سا	4	4	Semen
۲	تالو	رے	3	3	Marrow
۳	ہونٹ	گا	2	2	Bone
۴	دماغ کا اگلا حصہ	ما	4	4	Fat
۵	دانت گلا، سرہم،	پا	4	4	Flesh,
٦	گلا و تالو	دھا	3	3	Blood
۷	گلا، ہونٹ	نی	2	2	Skin

سات سُروں کو Supportive Tissues کے ساتھ بھی مشابہ کیا گیا ہے۔جو کہ اُوپر دئے گئے نقشہ 7 کے آخری کالم میں دکھایا گیا ہے۔

معدن الموسیقی تحریر جناب منشی محمد کرم خان صاحب شرتیوں کے بارے میں فرماتے ہیں۔

"شرت (شرتی) عبارت ایسی ہے کہ محاورہ موسیقی تین تین قسم ہیں۔یکے

مندر یعنی محل دِل سے۔ دوم مدہ یعنی محل حنجرہ سے۔ سوم تار یعنی محل دماغ۔ پس ہر ایک محال ثلثہ دو قسم ناد سے ہے۔ اور اسکو بیچ اصطلاح کے سُرت کہتے ہیں۔ بس سُرت بمعنی شنیدن۔ اور یہ بھی سنا جاتا ہے کہ دل میں رگ ہے کہ وہ اوپر کو گئی ہے۔ اور واقعی اُس سے چھبیس رگیں محرف ہیں۔ محل سُرت کہ ناد بیچ وقت عروج کے ہر ایک سے ملتا ہے۔ تو سُرت ظاہر ہوتی ہے۔ چنانچہ رگہائے مذکورہ مرتبہ میں ایک سے ایک بلند تر ہے۔ اُسی طرح سے ناد جو ان رگون پر پہونچے زیادہ بلند ہوتا ہے اور بائیس مرتبہ سینہ میں اور بائیس مرتبہ حنجرہ یعنی گلے میں اور بائیس مرتبہ دماغ مین بلند ہوتا ہے۔ اس سے تین درجوں سے مراد تین سپتک کے ہے اور ایک درجہ میں سات سُر ہین تین درجون مین اکیس سُر ہوتے ہین۔ اور ہر درجہ مین بائیس سُرت ہین تو تینوں سپتک میں چھیاسٹھ سُرت ہوتے ہین۔ آگے پانچ ہزار چالیس درجہ ہین۔ اور نام ان تینون درجون کے مندر بمعنی مقام سینہ ' مدہ مقام حنجرہ ' وتار است مقام دماغ۔ پس تینون سپتک کے یہ تین مقام مقررہ ہین ان مقامون کا قابو مین رہنا مقدم تر ہے ورنہ گانا محض بیکار"۔

تشریح سُر و شرتی:

ہم سُروں کو سات حصوں میں تقسیم کر کے سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی کے ناموں سے جانتے ہیں۔ پھر شرتیوں کو 22 حصوں میں تقسیم کر کے ان کے الگ الگ بائیس نام دئے۔ اس طرح سات سُر مدغم ہو جاتے ہیں۔ شرتیوں سے کس طرح سُر

وجود میں آجاتے ہیں اور ان کا آپسی رشتہ کیا ہے سارنگ دیو نے اس کا خلاصہ مندرجہ ذیل بنیادوں پر کیا ہے۔

۱۔ سُر اور شرتی سننے کے لحاظ سے ایک ہی تصور کئے جاتے ہیں۔ اس طرح ان میں کوئی خاص فرق نہیں پایا جاتا ہے۔

۲۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ شرتی سُر کا عکس ہے۔ اس طرح سُر حقیقی چہرہ ہے اور شرتی اسکی شکل۔

۳۔ تیسرا خیال یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ سُر شرتی سے بنا ہے۔ اگر ہم مٹی کا برتین بنالیں تو مٹی یعنی مواد شرتی ہے اور سُر اُسکا بنایا ہوا سامان۔

۴۔ چوتھا خیال یہ ہے کہ سُر کو کسی دوسری حقیقت میں تبدیل کیا جائے جیسے دودھ سُر ہے اور دہی شرتی۔

۵۔ پانچواں خیال یہ ہے کہ سُر تو پہلے سے ہی موجود ہیں لیکن یہ دکھائی نہیں دیتے۔ شرتی روشنی کا کام دیتی ہے۔ ایک اندھیرے کمرے کو اگر سُر کہیں تو اس کو روشنی دینے سے ساری چیزیں دکھائی دیں گی جو کہ پہلے سے ہی اس میں موجود ہیں۔

یہ پانچ خیال مختصراً بیان کئے جاتے ہیں۔

۱۔ تصور کے لحاظ ہے۔

۲۔ عکسی بنیاد پر

۳۔ مواد کے لحاظ سے

۴۔ تبدیلی کے اعتبار سے اور

۵۔ روشنی کے لحاظ سے۔

ان خیالات کو ہم ایک ایک کر کے دلیل پیش کرنا چاہیں گے تاکہ سُر اور شرتی کا رشتہ صحیح معنوں میں جانا جاسکے۔

ا۔ پہلا یہ تصور کرنا کہ سُر اور شرتی شنیدن (سننے) کی بنیاد پر تقریباً ایک جیسے ہیں کیونکہ سُر کو بھی سنا جاسکتا ہے اور شرتی کو بھی سنا جاسکتا ہے۔ حقیقت میں شرتی ایک مداوا (مددگار) کی حثیت رکھتا ہے اور سُر مدد لینے والے کا مقام رکھتا ہے۔ اسلئے یہ دو الگ الگ حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کو ایک جیسا نہیں مانا جاسکتا۔ شرتی سُر کا ایک حصہ ہے اور اس حصے اور تالم کو ایک جیسا نہیں مانا سکتا شرتی کی تعداد امواج الگ ہے۔ اور سُر کی الگ۔ اسلئے اس خیال کو غلط مانا گیا ہے۔

۲۔ شرتی سُر کا عکس ہے اگر یہ خیال درست مانا جائے تو شرتی کی کوئی حقیقت ہی نہیں۔ لیکن سُر ایک حقیقت ہے اُسی طرح شرتی بھی حقیقیت ہے نہ کہ عکس۔

۳۔ تیسرا خیال یہ کہ شرتی مواد ہے اور سُر اسکا بنایا ہوا کوئی سامان۔ برتن کو جب ہم کوئی نام دیتے ہیں تو اس کا نام برتن ہی رہے گا نہ کہ مٹی۔ مٹی کی حیثیت ختم ہو جاتی ہے۔ اس برتن کو پھر مٹی نہیں کہا جائیگا۔ اسلئے شرتی مواد کی حیثیت نہیں رکھتی ہے

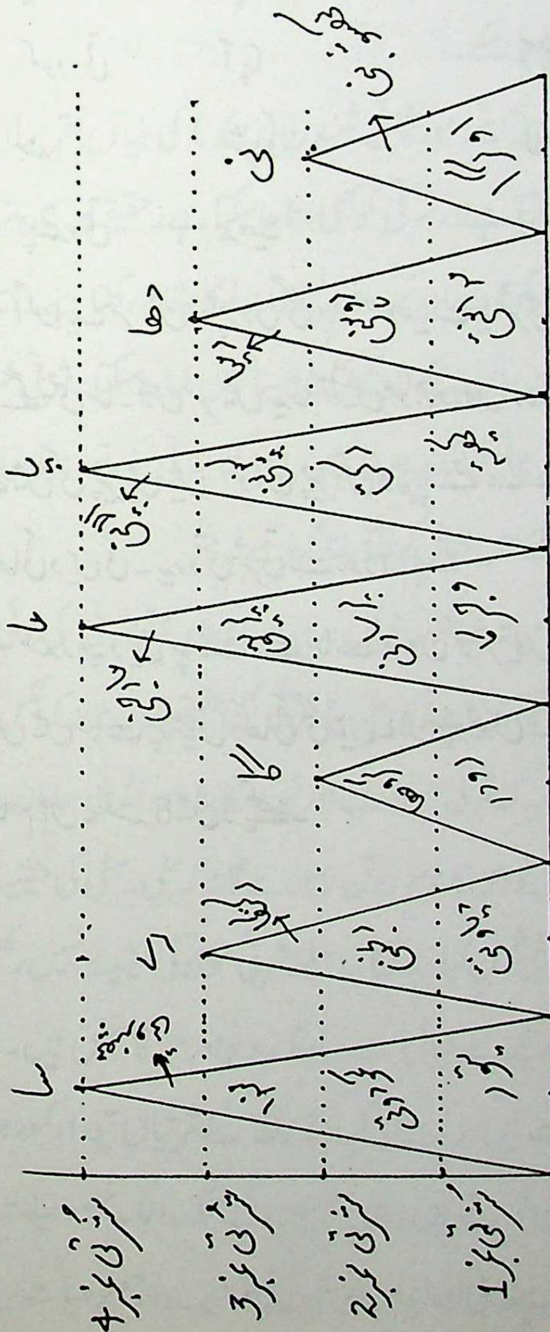
۴۔ پانچواں اور چوتھے خیال سے سارنگ دیو اور متنگا متفق ہیں۔ ان کے خیال سے شرتی خصوصیات ہیں سُر کو روشن کرنے کے لئے شرتیاں تیورا، کمودوتی، مندا اور چھندوتی سائُر کو روشن کرتے ہیں۔ ان شرتیوں کی الگ الگ خصوصیات ہیں جو آگے نقشے میں سمجھایا گیا ہے۔ فی الحال ان شرتیوں کی ترتیب وار خصوصیات یہ ہیں۔

نمبرشمار	سا کی شرتیاں	خصوصیات (ہندی)	خصوصیات (اردو)
۱	تیورا	دیپتا	روشن
۲	کمودوتی	آپتا	وسیع
۳	مندا	متردو	ملائم
۴	چھندوتی	مدھیہ	درمیانہ

اگر ایک سُر میں اوپر دی گئی چار خصوصیات یا شرتیاں ہوں تو ایک سُر کو ظاہر کریں گے یعنی سا۔ جس سُر میں یہ خاصیتیں موجود ہوں وہ سا ہے۔ اسی طرح اگر کسی کمرے میں کئی چیزیں ہیں تو اُن چیزوں کو پہچاننے کے لئے روشنی ہونی چاہئے تب ہی وہ دکھائی دیں گی۔ یہ روشنی شرتی سے ہوتی ہے۔

مندرجہ ذیل چارٹ سے سات سُروں کو شرتیوں کے ساتھ موازنہ کیا گیا ہے۔ اس میں سات چوٹیاں دکھائی گئی ہیں۔ ان چوٹیوں کے سات نام ہیں اور الگ الگ مقام ہیں۔ نقشہ 8 میں دیکھئے۔

نقشہ 8



اگر نقشہ 8 میں یہ سات چوٹیاں ہیں تو شرتیاں ان کے الگ الگ پڑاو ہیں۔
ان ہی پڑاؤں سے یہ چوٹیاں سرکی جاسکتی ہیں۔اس طرح سُر اپنی جگہ پر قائم ہیں اور
شرتیوں کو اپنی حیثیت حاصل ہے۔

شرتیوں کے مخصوص مجموعے ہوتے ہیں۔ وہ مجموعے چار، تین اور دو کی تعداد
کے ہوتے ہیں۔شرتیوں کے مجموعے سے ایک سُر بن جاتا ہے لیکن اِن سُروں کے
مجموعے متعین ہوتے ہیں۔ جیسے سا میں چار شُرتیاں اور رے میں تین شُرتیاں وغیرہ۔
یہ بات اس طرح سمجھ سکتے ہیں کہ کسی آدمی کو اُس کی خصوصیات سے پہچانا جاتا ہے۔
جس انسان کی زیادہ خصوصیات ہیں وہ اُتنا ہی اچھا انسان مانا جاتا ہے۔اسی بنیاد پر
سُروں کو بھی الگ الگ خاصیتوں کی بنیاد پر تقسیم کیا گیا ہے۔اس کا خلاصہ نقشہ 9 میں
واضع کیا گیا ہے۔

نقشہ 9

		انصاف پسند	پیچ والا	ملائم	وسیع	روشن	خصوصیات اردو	1
							سا	2
							رے	3
							گا	4
							ما	5
							پا	6
							دھا	7
							نی	8
سُر	شرتی	کرونا	مدھیہ	متردو	آیتا	دیپتا	خصوصیات (سنسکرت)	9
سا	4		چھندوتی	مندا	کمودوتی	تیورا		10
رے	3	دیاونی	رنجنی	رکتکا				11
گا	2				کرودھا	رودرا		12
ما	4		مارجنی	پریتی	پرسارنی	وجرکا		13
پا	4	الاپنی	رکتکا	کھیتہ	سندپنی			14
دھا	3	مدانتی	رمیا		روہنی			15
نی	2		کھتوبنی			اگرا		16
A	B	C	D	E	F	G	H	

خلاصہ نقشہ نمبر 9:

سُروں کی اپنی اپنی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ سات سُروں کی خصوصیات نیچے بیان کی گئی ہیں۔

ا۔	دیپتا	کا مطلب	روشن
۲۔	آیتا	کا مطلب	وسیع
۳۔	متردو	کا مطلب	ملائم
۴۔	مدھیہ	کا مطلب	نرم
۵۔	کرونا	کا مطلب	انصاف پسند

دیپتا، آیتا اور مدھیہ سا میں پایا جاتا ہے۔ متردو اور کرونا رے میں پایا جاتا ہے۔ دیپتا اور آیتا گا میں بھی پایا جاتا ہے۔ ما میں دیپتا، آیتا، متردو اور مدھیہ پایا جاتا ہے۔ پا میں آیتا، متردو، مدھیہ اور کرونا پایا جاتا ہے۔ آیتا، مدھیہ اور کرونا دھا میں پایا جاتا ہے۔ اور نی میں دیپتا اور مدھیہ پایا جاتا ہے۔ اس طرح سے سُروں میں یہ خصوصیات پائی جاتی ہیں

ان خصوصیات یعنی دیپتا، آیتا، متردو، مدھیہ اور کرونا کے الگ الگ اقسام ہیں جن کو مندرجہ ذیل دکھایا گیا ہے۔

ا۔ دیپتا کے اقسام:	تیورا، رودرا، وجرکا، اُگر	4
۲۔ آیتا کے اقسام:	کمودوتی، کرودھا، پرساری، سندینی، روہنی	5
۳۔ متردو کے اقسام:	مندرا، رتکا پرستی، کھیتہ	3

۴۔ کرونا کے اقسام: دیاونتی، الاپنی، مدانتی 3

۵۔ مدھیہ کے اقسام: چھندوتی، رنجنی، مارضی، رکتکا، رمیا، کھیونی 6

مقام سُر کا شُرتیوں میں:

شُرتیاں سلسلہ وار بڑھتی ہوئی امواج کے حساب سے ہوتی ہیں۔ ان شُرتیوں میں سُروں کی مخصوص جگہ ہے شُرتیوں کے نام اور متعلقہ سُر اوپر بتائے گئے ہیں۔ کل شُرتیاں بائیس ہیں اور سُروں کے مقام الگ الگ شُرتیوں پر ہیں۔ پرانے زمانے کے سنگیت کاروں کے حساب سے سُروں کی جگہ متعلقہ شُرتیوں کی آخری شُرتی پر ہوتا تھا۔ جیسے سا سُر کی چار شُرتیاں ہیں۔ یعنی تیور ، کمودوتی ، مندا اور چھندوتی۔ یہ چار شُرتیاں بڑھتی تعدادِ امواج کے حساب سے ترتیب وار لکھی ہوئی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ چھندوتی میں زیادہ امواج (Frequency) ہیں۔ سا کا مقام چوتھی شُرتی پر ہے۔ اسی طرح باقی سُروں کا مقام متعلقہ شُروتیوں کی آخری شُرتی پر واقع ہے۔ مندرجہ ذیل نقشہ 10 میں تفصیل دی گئی ہے۔

نقشہ 10

نمبر شمار	شرتی	سُر
1	تیورا	
2	کمودوتی	
3	مندا	
4	چھنداوتی	سا
5	دیاوتی	
6	رنجنی	
7	رکتکا	رے
8	رودر	
9	کرودھا	گا
10	وجرکا	
11	پرسارنی	
12	پرپتی	
13	مارجنی	ما
14	کھیتہ	
15	رکتا	

16	سندپینی	
17	الاپنی	پا
18	مدانتی	
19	روہنی	
20	رمیا	دھا
21	اُگرا	
22	کھوبنی	نی

اوپر دئے گئے نقشہ 10 کا جائیزہ لینے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ موسیقی کے سات سُروں کا مقام متعلقہ شُرتیوں کی آخری شرتی پر قائم ہے۔ جیسے سا سُر کی چار شُرتیاں ہیں اور سا کا مقام شُرتی چھندوتی (چوتھی شُرتی) ہے یعنی چار شُرتیوں کی آخری شُرتی پر ہے۔ سارنگ دیو اور نرادا نے سُروں کے مقام شرتی اوپر دئے گئے نقشے کے حساب سے بتائے ہیں۔ نرادا نے شرتیوں کے صرف نام بدل دئے ہیں۔ نقشہ نمبر 11 میں بیان ہے۔

نقشہ نمبر 11 شُرتی نام بمطابق نرادا و سارنگ دیو

نمبر شمار	سُر	شرتی کا نام بمطابق نرادا	شرتی نام بمطابق سارنگ دیو
1		سدھا	تیورا
2		پربھاوتہ	لمدوتیں
3		کنتھا	متدا
4	سا	سپربھا	چھندوتی
5		سکا	دیاوتی
6		دپھتمتی	رنجنی
7	رے	اُگرا	رکتکا
8		ہلادی	رودری
9	گا	نروری	کرودھی
10		دوا	وجرکا
11		سرپاسہا	پرسانی
12		کتھانتھی	پریتی
13	ما	وبھوتھی	امارضی
14		مالنی	کھیتہ
15		چپالا	رکتا
16		بالا	سندپینی
17	پا	سرواتتا	الاپنی
18		شانتا	مدانتی
19		وکابنی	رہوہنی
20	دھا	ہردیونملنی	رمیا
21		وسارنی	اُگرا
22	نی	پرسونا	کھشوبنی

نقشہ 11 میں دکھایا گیا ہے کہ چوتھی شرتی پر سا ، ساتویں شرتی پر رے، نویں شرتی پر گا، تیرہویں شرتی پر ما ، سترہویں شرتی پر پا، بیسویوں شرتی پر دھا اور بائیسویں شرتی پر نی مقرر کیا ہے۔

شُرتیوں کا یہ مقام تب تھا جب ہندوستانی سنگیت میں کافی تھاٹ بنیادی تھاٹ مانا جاتا تھا۔ لیکن جب سے کافی تھاٹ کے بدلے بلاول تھاٹ کو بنیادی تھاٹ مانا گیا تو شُرتیوں کا مقام بھی تبدیل ہو گیا۔ اس تبدیلی کا نتیجہ یہ ہوا کہ سُروں کا مقام آخری شُرتی کے بجائے پہلی شُرتی پر قائم ہوا۔ نیچے نقشہ 12 میں واضح ہے۔

نقشہ 12

نمبر شمار	شرتی	سُر
1	تیورا	سا
2	کمودوتی	
3	مندا	
4	چھنداوتی	
5	دیاوتی	رے
6	رنجنی	
7	رکتکا	
8	رودر	گا

9	کرودھا	
10	وجرکا	ما
11	پرسارنی	
12	پرپتی	
13	مارجنی	
14	کھیتہ	پا
15	رکتا	
16	سندپینی	
17	الاپنی	
18	مدانتی	دھا
19	روہنی	
20	رمیا	
21	اُگرا	نی
22	کھوبنی	

اس بدلاو کی وجہ سے سب سے بڑا فرق یہ ہوا کہ پرانے حساب کا شُرتی مقام کافی تھاٹ تھا اور آج کا تھاٹ بلاول ہے۔ دونوں طریقوں میں سُروں کے مقامِ شُرتی کا فرق نقشہ 13 میں دیا گیا ہے۔

نقشہ 13 شُرتی مقام طرزِ قدیم و جدید

نمبر شمار	شُرتی نام	طرزِ قدیم سُروں کے مقام (کافی تھاٹ)	طرزِ جدید سُروں کے مقام (بلاول تھاٹ)
1	تیور		سا
2	کموّتی		
3	مندا		رے کومل
4	چھندوتی	سا	
5	دیاوتی		رے
6	رنجنی		
7	رکتکا	رے	گا کومل
8	رودری		گا
9	کرودھی	گا	
10	ورجکا		ما
11	پرسارنی		ما تیور
12	پریتی		
13	مارجنی	ما	
14	کھیتی		پا
15	رکتا		دھا کومل
16	سندپنی		
17	الاپنی	پا	
18	مندانتی		دھا
19	روہنی		
20	رمیا	دھا	نی کومل
21	اُگرا		نی
22	کھوبھنی	نی	

زمانہ قدیم' وسط اور جدید میں شُرتیوں کے بارے میں سنگیت کاروں کی رائے:

اس ضمن میں موسیقاروں کی رائے دو حصوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ ایک وہ جس پر موسیقاروں کی رائے متفق ہے اور دوسری وہ جن معاملات میں موسیقاروں کی رائے مختلف ہے۔

نقشہ 14

وہ اصول جن پر تینوں کی رائے متفق ہے

نمبر شمار	زمانہ قدیم کے موسیقار (بھرت' شارنگ دیو)	زمانہ وسط کے موسیقار (اہوبل' شری نواس' لوچن)	زمانہ جدید کے موسیقار (بھات کھنڈے وغیرہ)
۱	ایک سپتک میں ۲۲ شرتیاں مانتے ہیں	ایک سپتک میں ۲۲ شرتیاں مانتے ہیں	ایک سپتک میں ۲۲ شرتیاں مانتے ہیں
۲	شدھ اور وکرت سُر انہیں ۲۲ شُرتیوں میں مانتے ہیں	شدھ اور وکرت سُر انہیں ۲۲ شُرتیوں میں مانتے ہیں	شدھ اور وکرت سُر انہیں ۲۲ شُرتیوں میں مانتے ہیں
۳	سا' ما' پا' کی چار چار شُرتیاں نی' گا کی دو دو شُرتیاں اور رے' دھا کی تین تین شُرتیاں مان کر سُروں کے مقام مانتے ہیں	سا' ما' پا' کی چار چار شُرتیاں نی' گا کی دو دو شُرتیاں اور رے' دھا کی تین تین شُرتیاں مان کر سُروں کے مقام مانتے ہیں	سا' ما' پا' کی چار چار شُرتیاں نی' گا کی دو دو شُرتیاں اور رے' دھا کی تین تین شُرتیاں مان کر سُروں کے مقام مانتے ہیں

نقشہ 15

وہ اصول جن پر تینوں کی رائے متفق نہیں ہے۔

نمبر شمار	زمانہ قدیم کے موسیقار (بھرت، شارنگ دیو)	زمانہ وسط کے موسیقار (اہوبل، شری نواس، لوچن)	زمانہ جدید کے موسیقار (بھات کھنڈے وغیرہ)
۱	سات شدھ سُروں کے مقام شُرتیوں کے مجموعی عدد پر: ۴۔ ۷۔ ۹۔ ۱۳۔ ۱۷۔ ۲۰۔ ۲۲ یعنی سارے گاماپا دھانی سا اوپر دئے گئے شُرتیوں پر لئے جاتے ہیں	سات شدھ سُروں کے مقام شُرتیوں کے مجموعی عدد پر: ۴۔ ۷ ۹۔ ۱۳۔ ۱۷۔ ۲۰۔ ۲۲ یعنی سارے گاماپادھانی سا اوپر دئے گئے شُرتیوں پر لئے جاتے ہیں	سات شدھ سُروں کے مقام شُرتیوں کے مجموعی عدد پر: ۱۔ ۵۔ ۸۔ ۱۰۔ ۱۴۔ ۱۸۔ ۲۱ یعنی سارے گاماپادھانی سا اوپر دئے گئے شُرتیوں پر لئے جاتے ہیں
۲	سُر سپتک کافی ٹھاٹ تھا یعنی گا اور نی کومل	سُر سپتک کافی ٹھاٹ تھا یعنی گا اور نی کومل	سُر سپتک بلاول ٹھاٹ ہے
۳	وینا کے تار پر الگ الگ سُروں کی جگہ مقرر کرنے کا کوئی ثبوت نہیں ملتا	وینا کی تار کی لمبائی پر شدھ اور دکرت سُروں کی جگہ معلوم تھی	وینا کی تار کی لمبائی پر شدھ اور وکرت سُروں کی جگہ معلوم ہے لیکن رے کومل، ماتیور اور دھا کومل پر اختلاف ہے
۴	سُروں کے امواج کا سلسلہ نہیں تھا	سُروں کے امواج کا سلسلہ نہیں تھا	سُروں کے امواج کا سلسلہ موجود ہے

اوپر دئے گئے نقشوں (14 اور 15) میں شُرتیوں کے بارے میں کئی

معاملات میں رائے الگ ہونا دراصل وقتی تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ اس طرح کی تبدیلی صرف ھندوستانی موسیقی میں ہی پیدا نہیں ہوئی بلکہ دُنیا کے دوسرے حصوں میں بھی اس طرح کی تبدیلی پائی جاتی ہے۔ ایک سپتک کی تقسیم کے بارے میں موسیقاروں اور دانشوروں نے اپنے اپنے خیال کا اظہار کیا۔ اُن میں قابل ذکر فیثا گورث (569BC-475BC)، ٹالمیک (165AD-85AD)، ابو ناصر الفرابی (950AD)، ابو سینا (1037AD)، راضی (1209AD)، مراتی (1435AD) وغیرہ ہیں۔ الفرابی نے سپتک کی تقسیم اُدساز پر 25 شُرتیوں میں کیا۔ ایرانی موسیقی میں بھی سپتک کی تقسیم دو نظریات کی بنیاد پر کی گئی۔ ایک وزیری جس نے سپتک کو ۲۴ شُرتیوں میں تقسیم کیا اور دوسرا برکیشلی جس نے یونانی طریقے سے شُرتیوں کا تقسیم واجب ٹھہرایا جس میں لیما اور سینٹ کی بنیاد پر شُرتیوں اور سُروں کی تقسیم کی جاتی ہے۔

چہار ترتیب

(چتوسارنا)

موسیقی کے سُر اور شُرتی کی تعداد اصولوں کی بنیاد پر وجود میں آئے۔ اِن اصولوں میں سائینسی و ریاضی علوم کا عملِ دخل ہے۔ ابھی تک اس کتاب میں سُروں اور شُرتیوں کے بارے میں تفصیلی جائزہ لیا گیا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ سُروں کی تعداد سات یا شدھ اور وکر ملا کر ۱۲ سُر یا صرف ۲۲ شُرتیاں کس طرح مقرر کی گئی ہیں۔ مخصوص تعداد سے زیادہ یا کم کیوں نہیں بتائے گئے ہیں۔ اس اقتباس میں ہم اس سوال کا جواب حاصل کریں گے۔ اس بات کا جواز بڑے سنگیت کاروں نے اصولی و عملی طور پیش کیا۔ جس اصول پر سُروں و شُرتیوں کی تعداد کو متعین کیا گیا ہے اُس کو موسیقی میں چہار ترتیب کے اصول سے ثابت کیا جائے گا۔ یہ چہار ترتیب دراصل سارنا چتوشٹی ہے جس کو سنگیت رتنا کر میں تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ چتو سارنا کو سارنا چتوشٹی بھی کہتے ہیں۔

''چتو سارنا'' سنسکرت لفظ ہے۔ چتو کا مطلب ''چار'' ہے سارنا کا مطلب ڈھونڈنا ہے لیکن کئی کتابوں میں پردہ (Fret) اور کئی کتابوں میں حرکت (movement) بتایا گیا ہے۔ چتو سارنا کا صحیح مطلب چار تاروں یا تاروں کے

مجموعے میں سے ڈھونڈنا یا پتہ لگانا ہے۔ ''سارنا'' لفظ سنسکرت ہے لیکن ہم اس لفظ کو کشمیری زبان میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ کشمیری میں اسکا مطلب ہاتھ سے ڈھونڈنا یعنی جب کوئی چیز نظر سے نہ دکھائی دے تو ہاتھ سے ٹٹولنا۔ اگر ساز بندھ یا پردوں پر مشتمل ہے (جیسے ستار، وینا وغیرہ) تو پردوں پر انگلیاں دبا کر سُروں کو ڈھونڈا جاسکتا ہے لیکن اگر ساز پردوں کے بغیر ہے جیسے سارنگ ' وائیلن تو سروں کو انگلیوں سے ٹٹولا جاتا ہے۔ اس عمل کے دوران ہمیں وینا ساز کو چار بار سُروں میں ایک ایک شُرتی بڑھا کر ترتیب دینا ہے۔ اُن کا حاصل چار نقشوں میں مرتب کرنا ہوگا۔ اسی لئے اس عمل کو چہار ترتیب کہا جاتا ہے۔

چہار ترتیب (چتو سارنا)

پہلی ترتیب

چہار ترتیب (سارنا چتوشٹی یا چتو سارنا) کا طریق کار سمجھنے کے لئے ہمیں دو ساز لینے ہونگے۔ اُن میں سے ایک اچل (منجمد) ساز رہے گا اور دوسرا چل (تغیر) ساز رہے گا۔ سُروں کو مقررہ تعداد میں حاصل کرنے کے عمل کے دوران اچل ساز کا مطلب جس کے سُر بدلے نہیں جائیں گے اور چل ساز کا مطلب جس ساز کے سُر بدل دئے جائیں۔ اس طرح ہمیں دو وینا لینی ہونگی۔ جن میں ایک اچل وینا ہوگی اور دوسری چل وینا۔ چل اور اچل وینا کی پہلی تار کو سا سُر سے برابر کریں۔ ان دونوں ویناوں کو بائیس تاریں جوڑ دیجئے۔ بائیس تاروں کو بائیس

شرتیوں میں سر کیجئے۔ اس طرح ہمارے پاس ایک ہی سُر کی دو وینائیں بائیس برابر شرتیوں میں سُر کی ہوئی ہونگی۔ اس کے بعد ہمیں ایسا تجربہ کرنا ہے جس سے ہمیں بائیس شُرتیوں کا جواز حاصل ہو جائے۔ اس تدبیر کو عملی طور حاصل کرنے کے لئے چل وینا کو چار بار سُر بدلنے ہوں گے۔ ہم ایک ایک کر کے چل وینا کے سُر بدلتے جائینگے اور سُروں کو حاصل کریں گے۔ یہ چار عوامل مندرذیل بیان کئے گئے ہیں۔

نقشہ پہلی ترتیب (پہلی سارنا)

پہلی ترتیب (سارنا) کا مطلب ہے ایک شرتی بڑھا کر بائیس شرتیوں کو سُر کرنا۔ ہمیں مذکورہ دو ویناؤں میں سے ایک وینا کو اچل رہنے دینا ہے۔ یعنی اس کے سر تبدیل نہیں کرنے ہیں۔ دوسری وینا کو پہلی بار ایک شرتی کم کر سارے سُر تبدیل کر دینے ہیں۔ اس طرح یہ وینا پہلی وینا سے ہر سُر کے مقابلے میں ایک شُرتی نیچے رہے گی۔ اس تبدیلی سے کیا حاصل ہوگا ؟ نقشہ 16 میں دونوں ویناؤں کا موازنہ کریں گے۔

نقشہ 16

نقشہ پہلی ترتیب (سارنا)

نمبرشمار شُرتی	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
اچل وینا				سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی
پہلی سارنا			سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی	

پہلی سارنا میں اگر آپ غور کریں تو اِن دونوں ویناؤں کے سروں میں کہیں بھی کسی سُر کے مقابلے میں نہیں آ رہا ہے۔ یعنی ہر ایک شرتی یا سُر ایک شرتی سے کم تر ہے۔ اِن سروں کو اگر یکجا بجایا جائے تو دونوں کا فرق جاننے پر انتشار پایا جائے گا۔ اگر دو سُر منڈلوں کو بھی اسی طرح الگ الگ سُروں میں ایک شرتی فرق کر کے اکٹھے یا الگ الگ بجائیں تو یہ انتشار نمایاں طور ظاہر ہوگا۔ اس طرح پہلی سارنا سے ہمیں کوئی نتیجہ فراہم نہیں ہوتا کیونکہ کوئی بھی سُر اچل وینا سے میل نہیں کھاتا۔

دوسری ترتیب (دوسری سارنا)

پہلی ترتیب (سارنا) میں ایک شرتی گھٹا کر کوئی بھی سُر میل نہیں کھاتا اسلئے ہم دو شرتی کم کر کے دوبارہ تجربہ کریں گے اور دیکھیں کہ کہیں کوئی سُر میل تو نہیں کھاتا۔ دوسری سارنا میں ہم دو شرتیوں کو اچل وینا سے گھٹا لیں گے۔ اس تجربے کو بروئے کار لا کر ہم نیچے نقشے کو غور سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ نقشہ 17 میں ہم نے پہلی ترتیب (سارنا) کے ساتھ دوسری سارنا بھی جوڑ دی اور نتیجہ دیکھیں گے:

نقشہ 17

نقشہ دوسری ترتیب (سارنا)

نمبر شمار شُرتی	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
اچل وینا				سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی
پہلی سارنا			سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی	
دوسری سارنا		سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی		
دوسری سارنا کے سُروں کا میل	x	x	x	x	x	x	گا	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	نی	x	x

نقشہ 17 سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اچل وینا کے سروں کے مقابلہ صرف دوسری ترتیب کے ساتھ دو سُر میل کھا رہے ہیں۔

ہمیں پہلی ترتیب والی وینا کو دوبارہ سر کرنا ہوگا تا کہ اچل ویتا سے دو شرتیوں کا فرق رہے۔ اسطرح اچل وینا کی ساتویں تار جہاں رے سُر بنایا گیا ہے تو دوسری سارنا والی وینا میں ساتویں تار پر گا سُر آئیگا۔ اس طرح اچل وینا کی بیسویں تار پر دھا سر آئیگا اور دوسری سارنا والی وینا کی بیسوں تار پر نی سُر آئیگا۔ باقی کسی بھی تار یا سُر کو دوسری یا پہلی سارنا کے ساتھ میلان نہیں ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہمیں دوسری سارنا سے گا سُر اور نی سُر مل جاتے گے۔

تیسری ترتیب (سارنا)

تیسری وینا میں ہم اچل وینا سے چل وینا کو تین شرتیوں کا فرق کر کے سُر کر لیتے ہیں یعنی تین شرتیاں نیچے کر دیتے ہیں۔ اگر تیسری سارنا یعنی چل وینا کو تیسری بار سروں کو تبدل کر کے تین شرتیوں کی کمی اچل وینا سے کر دیتے ہیں تو تیسری سارنا میں رے اور دھا سُر مقابلہ میں آجاتے ہیں۔ اس تجربے کو نقشہ 18 میں دکھایا گیا ہے۔

نقشہ 18

نقشہ تیسری ترتیب (سارنا)

نمبر شمار شُرتی	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
اچل وینا				سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی
پہلی سارنا			سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی	
دوسری سارنا		سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی		
تیسری سارنا	سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی			
تیسری سارنا کے سُروں کا میل	x	x	x	رے	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	دھا	x	x	x	x	x

نقشہ 18 میں اچل وینا ، پہلی سارنا ، دوسری سارنا اور تیسری سارنا کے سُر دکھائے گئے ہیں۔ تیسری سارنا میں اچل وینا کے سُروں کو تیسری سارنا کے سُروں کے بلمقابل میل کھارہے سُروں کو دکھایا گیا ہے۔ تیسری سارنا کے سروں کو اچل وینا کے سُروں کے ساتھ جب موازنہ کیا گیا تو رے اور دھا سُر اچل وینا کے ساتھ سا اور پا سُروں کے ساتھ میل کھا رہے ہیں۔ اسطرح اب تک دوسری سارنا میں گا اور نی تیسری سارنا میں رے اور دھا میل کھارہے سُروں کو ثابت کیا گیا۔

چوتھی ترتیب (سارنا)

چوتھی سارنا میں ہم چل (تغیر) وینا کو اچل (منجمد) وینا سے چار شرتی کا فرق کر لیتے ہیں۔ اس سے ہمیں یہ ثابت ہوگا کہ ما' پا اور سا اچل وینا سے میل کھائیں گے۔ نقشہ 19 میں درست پایا گیا ہے۔

نقشہ 19

نقشہ چوتھی ترتیب (سارنا)

نمبر شمار شُرتی	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
اچل وینا				سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی
پہلی سارنا			سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی	
دوسری سارنا		سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی		
تیسری سارنا	سا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی			
چوتھی سارنا			رے		گا				ما				پا			دھا		نی				سا
چوتھی سارنا کے سُروں کا میل	x	x	x	x	x	x	x	x	ما	x	x	x	پا	x	x	x	x	x	x	x	x	سا

نقشہ 19 اب چار ترتیبوں (سارناؤں) پر مشتمل ہے۔اس میں سارے سُر اچل وینا کے ساتھ پہلی، دوسری ،تیسری ،اور چوتھی سارنا میں سات سروں کو میل کھاتے ہوئے ثابت کیا گیا ہے۔چوتھی سارنا میں سا ' ما اور پا اچل وینا کی تاروں کے ساتھ مثبت ہوئے ہیں۔یعنی نی ، سا کے ساتھ گا ، ما کے ساتھ اور ما ، پا کے ساتھ میل کھا رہے ہیں۔

چہار ترتیب (چتو سارنا) ایک ایسا تجربہ ہے جس سے ہمیں صرف سات سروں کا مجموعہ ثابت ہوتا ہے۔ان سروں کو مندرجہ ذیل ترتیبوں (سارناؤں) میں ثابت کیا جا چکا:

۱۔	پہلی ترتیب (سارنا)	کوئی سر نہیں	نقشہ 16
۲۔	دوسری ترتیب (سارنا)	گا اور نی	نقشہ 17
۳۔	تیسری ترتیب (سارنا)	رے اور دھا	نقشہ 18
۴۔	چوتھی ترتیب (سارنا)	ما ، پا اور سا	نقشہ 19

چہار ترتیب (چتو سارنا) صرف چار بار شرتیوں کے بدلاو کو کہتے ہیں۔اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر چہار ترتیب کو پانچ ترتیبوں تک تجربہ کریں تو یہ سُر دوبارہ بالترتیب وہی سُر آجائیں گے جو ہمیں پہلے آچکے ہیں یعنی یہی سُر دہرانے لگ جائیں گے۔اس کے مندرجہ ذیل وجوہات ہیں۔

۱۔ چہار ترتیب تجربہ کرتے وقت ہمیں یہ معلوم ہوا کہ پہلی ترتیب سے چوتھی ترتیب تک سارے سُر آگئے ہیں جیسے پہلی ترتیب میں کوئی بھی سر نہیں۔

دوسری ترتیب میں گا اور نی، تیسری ترتیب میں رے اور دھا اور چوتھی ترتیب میں ما، پا اور نی سُر آ گئے۔ اسلئے پانچویں ترتیب کا تجربہ کرنا بے کار ہوگا۔

۲۔ اگر ہم چار ترتیبوں سے آگے بھی چل وینا کو سُر کم کرتے جائیں گے اس کا نتیجہ معقول نہیں ہوگا۔ جیسے پانچویں ترتیب میں گا اور نی سُر میل کھائیں گے۔ یہ سُر دوسری ترتیب میں آ چکے ہیں۔ چھٹی سارنا میں صرف ایک جگہ ما سُر میل کھائے گا۔ جو کہ چوتھی ترتیب میں آ چکا ہے۔

۳۔ شُرتیوں کو اتنا کم کر دینا بھی قابل قبول نہیں ہوگا۔ نقشہ 20 اور 21 میں اسکو سمجھایا گیا ہے۔

نقشہ 20 تعدادِ سُر بمطابق چہار ترتیب

شُرتی مقام	22	20	17	13	9	7	4	حاصل شدہ سُر تعداد
منجمد وینا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	x
پہلی ترتیب	x	x	x	x	x	x	x	x
دوسری ترتیب	نی	x	x	x	گا	x	x	2
تیسری ترتیب	x	دھا	x	x	x	رے	x	2
چوتھی ترتیب	x	x	پا	ما	x	x	سا	3
کل سُر	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	7

نقشہ 21 تعداد شُرتی بمطابق چہار ترتیب

ترتیب	حاصل شدہ تعداد سُر	سُر نام	سُر کی شُرتیاں	مذکورہ سارنا میں شُرتیاں	کل شُرتیاں
دوسری ترتیب	2	گا	2	2x2	4
		نی	2		
تیسری ترتیب	2	دھا	3	3x2	6
		رے	3		
چوتھی ترتیب	3	ما	4	4x3	12
		پا	4		
		سا	4		
کل تعداد شُرتی			22		22

چہار ترتیب سے یہ بات بھی ثابت ہو جاتی ہے کہ شرتیاں بھی صرف بائیس ہی ہیں۔

۴۔ اگر شرتیوں کو پانچویں سارنا تک بڑھا دیا جائیگا اور شرتیوں کو ۲۹ مانا جائے اسطرح سروں کا تشخص ختم ہوگا۔ وہ موسیقی کی امواج میں نہیں آئیں گی۔ اس بات کا ذکر سارنگ دیو نے بھی اپنی کتاب سنگیت رتنا کر میں کیا ہے۔ اور وہ اسی لئے پانچویں سارنا پر خاموش ہے۔

ان نقشوں (20 اور 21) سے یہ بات ثابت کی جاسکتی ہے کہ شرتیاں صرف ۲۲ ہیں جو موسیقی میں استعمال کی جاتی ہیں اور سر بھی سات ہی ہیں۔ سات سر شڈج گرام کے ہیں اور سب سے زیادہ شرتیاں ایک سر میں چار (۴) ہیں۔

تنقید:

یہ بات صحیح ہے کہ ہم نے اس تجربے سے یہ ثابت کیا کہ شرتیاں صرف ۲۲ ہیں اور سُر بھی سات ہیں لیکن موسیقاروں نے اس پر اپنا ردِ عمل بھی ظاہر کیا ہے۔

۱۔ ہر وینا پر اگر ۲۲ تاروں کو جوڑ سکتے ہیں لیکن ان تاروں کو شرتیوں میں سُر کرنا اور چار بار بائیس تاروں کو ہر بار ملانا بہت ہی مشکل کام ہے۔ اس معیار کا موسیقار آج کل کے دور میں ملنا تقریباً ناممکن ہے جو اتنا سُر گیان رکھتا ہو اور بائیس شرتیوں میں ساز کی بائیس تاروں کو سُر کر سکے۔ اس کے باوجود چار سارناؤں پر چار بار سُروں کو تبدیل کرنے کی قابلیت رکھتا ہو۔ اس طرح یہ تجربہ عملی طور مشکل لگتا ہے۔

۲۔ ایک اور بنیاد جو چتو سارنا میں رکھی گئی ہے کہ پہلی تار کو سب سے نیچے سُر میں رکھنا چاہئے۔ یہ بات کچھ مبہم سی لگ رہی ہے۔ کیونکہ اس میں تار کا سُر کتنا کم کیا جائے بتایا نہیں گیا ہے۔

بہر حال یہ ایک تجربہ ہے جس سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ سُر سات ہیں اور شُرتیوں کی تعداد بھی 22 ہی ہے۔

سُروں کے تین درجے

(تین سپتک)

یہ بات پہلے بیان کی جا چکی ہے کہ سنگیت میں سات سر ہیں یعنی سا ، رے، گا، ما، پا، دھا اور نی۔ یہ سات سُر تین درجوں میں اکیس سُر بن جاتے ہیں۔ ان ہی اکیس سروں کو تین سپتک کہا جاتا ہے۔ سنسکرت میں سپتک سات کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ ان تین سپتکوں کا نام مندر سپتک ، مدھیہ سپتک اور تار سپتک ہے۔ سنگیت رتنا کر میں یہ تین درجے انسان کے جسم سے منسلک کر کے بتائے گئے ہیں۔

۱۔ مندر سپتک — دل

۲۔ مدھیہ سپتک — گلا

۳۔ تار سپتک — دماغ کا اگلا حصہ

معدن الموسیقی تحریر جناب منشی محمد کرم خان صاحب لکھتے ہیں:۔

''شرت (شرتی) عبارت ایسی ہے کہ محاورہ موسیقی تین تین قسم ہیں۔ یکے مندر یعنی محل دِل سے۔ دوم مدہ یعنی محل حنجرہ سے۔ سوم تار یعنی محل دماغ۔ پس ہر ایک محال ثلثہ دو قسم ناد سے ہے۔ اور اسکو بیچ اصطلاح کے سُرت کہتے ہیں۔ بس سُرت

بمعنی شنیدن۔ اور یہ بھی سنا جاتا ہے کہ دل میں رگ ہے کہ وہ اوپر کو گئی ہے۔ اور واقعی اُس سے چھبیس رگیں محرف ہیں۔ محلِ سُرت کہ ناد بیچ وقت عروج کے ہر ایک سے ملتا ہے۔ تو سُرت ظاہر ہوتی ہے۔ چنانچہ رگہائے مذکورہ مرتبہ میں ایک سے ایک بلند تر ہے۔ اُسی طرح سے ناد جو ان رگون پر پہونچے زیادہ بلند ہوتا ہے اور بائیس مرتبہ سینہ میں اور بائیس مرتبہ حنجرہ یعنی گلے میں اور بائیس مرتبہ دماغ مین بلند ہوتا ہے۔ اس سے تین درجوں سے مراد تین ستبک کے ہے اور ایک درجہ میں سات سُر ہین تین درجون مین اکیس سُر ہوتے ہین۔ اور ہر درجہ مین بائیس سُرت ہین تو تینوں ستبک میں چھیاسٹھ سُرت ہوتے ہین۔ آگے پانچ ہزار چالیس درجہ ہین۔ اور نام ان تینون درجون کے مندر بمعنی مقام سینہ ' مدہ مقام حنجرہ ' وتار است مقام دماغ۔ پس تینون سبتک کے یہ تین مقام مقررہ ہین ان مقامون کا قابو مین رہنا مقدم تر ہے ورنہ گانا محض بیکار"۔

ناد جس کا ذکر پہلے بھی کیا جا چکا ہے۔ سارنگ دیو کے مطابق بھی ناد تین جگہوں سے نکالا جاتا ہے دل ، گلا ، اور دماغ کا اگلا حصہ۔ اس طرح مستند کتابوں سے محمد کرم خان کی رائے کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ مفصل طور بیان کریں تو مندر سپتک کے سات سُر مقامِ دل سے نکالے جاتے ہیں۔ مدھیہ سپتک کے سات سُر مقامِ گلہ سے نکالے جاتے ہیں اور تار سپتک کے سات سُر مقامِ دماغ کے اگلے حصے سے نکالے جاتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشہ میں جسم میں سپتکوں کی جگہ اور سپتک دکھائے گئے ہیں۔

سُروں کے تین درجے

(تین سپتک)

یہ بات پہلے بیان کی جاچکی ہے کہ سنگیت میں سات سر ہیں یعنی سا ، رے، گا، ما، پا، دھا اور نی۔ یہ سات سُر تین درجوں میں اکیس سُر بن جاتے ہیں۔ ان ہی اکیس سروں کو تین سپتک کہا جاتا ہے۔ سنسکرت میں سپتک سات کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ ان تین سپتکوں کا نام مندر سپتک ، مدھیہ سپتک اور تار سپتک ہے۔ سنگیت رتناکر میں یہ تین درجے انسان کے جسم سے منسلک کر کے بتائے گئے ہیں۔

۱۔ مندر سپتک دل

۲۔ مدھیہ سپتک گلا

۳۔ تار سپتک دماغ کا اگلا حصہ

معدن الموسیقی تحریر جناب منشی محمد کرم خان صاحب لکھتے ہیں:۔

”شرت (شرتی) عبارت ایسی ہے کہ محاورہ موسیقی تین تین قسم ہیں۔ یکے مندر یعنی محل دِل سے۔ دوم مدہ یعنی محل حجرہ سے۔ سوم تار یعنی محل دماغ۔ پس ہر ایک محال ثلثہ دو قسم ناد سے ہے۔ اور اسکو ہیچ اصطلاح کے سُرت کہتے ہیں۔ بس سُرت

بمعنی شنیدن۔ اور یہ بھی سنا جاتا ہے کہ دل میں رگ ہے کہ وہ اوپر کو گئی ہے۔ اور واقعی اُس سے چھبیس رگیں محرف ہیں۔ محلِ سُرت کہ ناد بیچ وقت عروج کے ہر ایک سے ملتا ہے۔ تو سُرت ظاہر ہوتی ہے۔ چنانچہ رگہائے مذکورہ مرتبہ میں ایک سے ایک بلند تر ہے۔ اُسی طرح سے ناد جو ان رگون پر پہونچے زیادہ بلند ہوتا ہے اور بائیس مرتبہ سینہ میں اور بائیس مرتبہ حنجرہ یعنی گلے میں اور بائیس مرتبہ دماغ مین بلند ہوتا ہے۔ اس سے تین درجوں سے مراد تین ستبک کے ہے اور ایک درجہ میں سات سُر ہین تین درجون مین اکیس سُر ہوتے ہین۔ اور ہر درجہ مین بائیس سُرت ہین تو تینوں ستبک میں چھیاسٹھ سُرت ہوتے ہین۔ آگے پانچ ہزار چالیس درجہ ہین۔ اور نام ان تینون درجون کے مندر بمعنی مقام سینہ ' مدہ مقام حنجرہ ' وتاراست مقام دماغ۔ پس تینون سبتک کے یہ تین مقام مقررہ ہین ان مقامون کا قابو مین رہنا مقدم تر ہے ورنہ گانا محض بیکار"۔

ناد جس کا ذکر پہلے بھی کیا جا چکا ہے۔ سارنگ دیو کے مطابق بھی ناد تین جگہوں سے نکالا جاتا ہے دل ، گلا ، اور دماغ کا اگلا حصہ۔ اس طرح مستند کتابوں سے محمد کرم خان کی رائے کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ مفصل طور بیان کریں تو مندر سپتک کے سات سُر مقامِ دل سے نکالے جاتے ہیں۔ مدھیہ سپتک کے سات سُر مقامِ گلہ سے نکالے جاتے ہیں اور تار سپتک کے سات سُر مقامِ دماغ کے اگلے حصے سے نکالے جاتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشہ میں جسم میں سپتکوں کی جگہ اور سپتک دکھائے گئے ہیں۔

نقشہ ۔ جسم میں سپتکوں کی جگہ

نمبر شمار	سپتک	جگہ یا درجہ	سپتک کے سر	نشانی
۱	مندر سپتک	دل	سا٬ رے٬ گا٬ ما٬ پا٬ دھا٬ نی	بحساب بھات کھنڈے
۲	مدھیہ سپتک	گلا	سا٬ رے٬ گا٬ ما٬ پا٬ دھا٬ نی	بحساب بھات کھنڈے
۳	تار سپتک	دماغ کا اگلا حصہ	سا٬ رے٬ گا٬ ما٬ پا٬ دھا٬ نی	بحساب بھات کھنڈے

تین سپتکوں میں سُروں کی تعداد اکیس بن جاتی ہے۔ اگر انہیں سات سروں کو کومل اور تیور مزید جوڑے جائیں تو ان کی تعداد ۱۲ ہو جائیگی۔ تینوں سپتکوں میں اِن سُروں کی کل تعداد ۳۶ ہو جائیگی۔ اب اگر تینوں سپتکوں میں کل شُرتیوں کا حساب دیکھا جائے تو ایک سپتک میں بائیس شُرتیاں ہیں۔ تین سپتکوں میں 22x3=66 شُرتیاں ہیں۔ موسیقی کی راگیں جو گائی بجائی جاتی ہیں وہ انہی تین سپتکوں کے دائیرے میں ہوتی ہیں۔ یہ سپتک موسیقی میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ راگوں میں سُروں کا پھیلاؤ اور حد مقرر کرنا ٬ اور گانے بجانے کے اوقات سب اسی پر منحصر ہے۔

پنڈت وشنو نرائین بھات کھنڈے صاحب نے موسیقی کا رسمِ خط وضع کیا ہے جس میں انہوں نے سپتک کی پہچان کیلئے مخصوص نشانیاں وقف کی ہیں۔ اگر سپتکوں کی اپنی نشانی نہیں ہوگی تو موسیقی میں مبالغہ پیدا ہوگا۔ اس چیز کو دور کرنے کیلئے جو نشانیاں سپتکوں کو ظاہر کرنے کے لئے بتائی گئی ہیں اُن کی تفصیل نیچے نقشے میں دکھایا

گیا ہے۔

نمبر شمار	سپتک	سُر	رسمِ خط	مثال
۱	مندر سپتک	دھا	نقطہ نیچے	دھا
۲	مدھیہ سپتک	دھا	کوئی نشانی نہیں	دھا
۳	تار سپتک	دھا	نقطہ اوپر	دھا

تمام سُروں کی مفصل نشانی سپتک:

نمبر شمار	سُر	مندر سپتک	مدھیہ سپتک	تار سپتک
۱	سا	سا	سا	سا
۲	رے کومل	رے	رے	رے
۳	رے	رے	رے	رے
۴	گا کومل	گا	گا	گا
۵	گا	گا	گا	گا
۶	ما	ما	ما	ما
۷	ما تیور	ما	ما	ما
۸	پا	پا	پا	پا
۹	دھا کومل	دھا	دھا	دھا
۱۰	دھا	دھا	دھا	دھا
۱۱	نی کومل	نی	نی	نی
۱۲	نی	نی	نی	نی

ہندوستانی موسیقی میں رسمِ خط کا ذکر اس کتاب میں الگ سے دیا گیا ہے۔ اُس میں رسمِ خط کی پوری تفصیل کی گئی ہے۔

گرام، مورچھنا، کرم اور تان

گرام

دانشوروں کا ماننا ہے کہ دنیا نے صرف چار اعلیٰ ترین ذہین جامع شخصیات پیدا کی ہیں دو اسلام کے ظہور ہونے سے پہلے اور دو اسلامی دور میں ، ان میں حکیم ابو ناصر الفرابی ایک ہے۔ فارابی عظیم فلسفی ، ریاض دان ، اور موسیقی کا بہت ہی بڑا عالم اور دلدادہ رہا ہے۔ اِن کی پیدائش 872ء میں الفراب ترکستان کے ضلع فراب قصبہ واسج میں ہوئی اور وفات تقریباً (80) اسی سال کی عمر 950ء میں دمشق میں ہوئی۔ انہوں نے موسیقی پر ایک کتاب لکھی جس کا نام کتاب الموسیقی الکبیر ہے جس کا انگریزی نام The Great Book of Music ہے۔اس کتاب میں انہوں نے موسیقی کے کئی موضوعات پر روشنی ڈالی ہے جن میں موسیقی کے ساز بنانے کے اصول وضع کرنا بھی شامل ہے۔انہوں نے موسیقی کے تھاٹ جن کو musical scales کہتے ہیں کے بارے میں بھی لکھا۔فیثا گورث کے موسیقی کے سکیل کا متبادل سکیل وضع کیا۔موسیقی کے علاوہ اُن کا تصور اُس زمانے میں سماجی زندگی کے بارے میں جُدا اگانہ تھا۔انہوں نے انسانوں کی اجتماعی زندگی کی تشکیل کا تصور پیش کرتے ہوئے لکھا کہ انسان خاندان کو تشکیل دیتے ہیں پھر قبیلہ اور اُس کے بعد قوم۔یہ آبادی کی تقسیم ہے۔ اِن کی علاقائی تقسیم

گاؤں، قصبہ اور شہر ہے۔ ایک گاؤں میں لوگوں کا رہن سہن اُٹھنا بیٹھنا ایک طریقے کا ہوتا ہے اور دوسرے گاؤں کے لوگوں کا رہن سہن طرزِ دیگر۔ موسیقی میں بھی اسی طرح کا تصور ہے جس کو گرام کہا جاتا ہے۔ لیکن اس میں لوگوں کے بدلے سُروں کو بنیاد مانا گیا ہے۔ سابقہ باب میں سُروں کے بارے میں مفصل طور بیان کیا گیا اور ہم نے دیکھا کہ سُروں میں بھی انسانوں کی طرح الگ الگ خصوصیات ہوتی ہیں۔ جب ہم ان کا ایک سپتک لیتے ہیں تو ایک خاندان کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ایک خاندان فارابی کے مطابق گاؤں کی سب سے چھوٹی اکائی ہوتی ہے۔ بہر حال اب ہم گرام کو موسیقی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔

گرام سنسکرت لفظ ہے۔ اس کا لغوی معنی گاؤں ہے۔ ایک گاؤں میں بہت سارے لوگ رہتے ہیں اور یہی لوگ ایک قوم بن جاتی ہے۔ اس قوم کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں اور ان کا اپنا دائرہ عمل رہتا ہے جس کی وجہ سے اس کا تشخص دوسرے گاؤں یا قوم سے الگ ہو جاتا ہے۔ موسیقی میں گرام کو سروں کے ایک مجموعے سے منسوب کیا گیا ہے۔ ان سُروں کا بھی اپنا ایک دائرہ رہتا ہے جہاں سے یہ باہر نہیں نکل سکتے۔ اگر یہ اپنے دائرے سے باہر نکل جائیں تو ان کا گرام بدل جائے گا جس طرح کوئی آدمی ایک گاؤں چھوڑ کر دوسرے گاؤں میں بس جاتا ہے تو اُس کا گاؤں بدل جائے گا اور اُس قوم سے بھی الگ ہو جائے گا۔

عام فہم زبان میں گرام وہ ابتدائی سُر ہے جہاں سے ایک گلوکار اپنی

کیفیت کے مطابق کسی حجت کے بغیر گا سکے گا۔ اس ابتدائی سُر سے وہ پورے سپتک کے سُر بہ آسانی نکال سکتا ہے۔ جب ایک نیا موسیقی کا طالب علم گائیکی سیکھنے کیلئے کسی اُستاد کے پاس جاتا ہے تو وہ سب سے پہلے اُس کی آواز کا اندازہ لگانا چاہتا ہے کہ وہ نیچے اور اوپر والے سپتک میں کہاں تک سُر نکال سکتا ہے۔ جس کو ہم دائیرہ آواز یعنی range کہتے ہیں۔ اُس کے بعد وہ اس دائرہ آواز سے بنیادی سُر کی پہچان کر لیتا ہے اور شاگرد کے ابتدائی سُر کا انتخاب کیا جاتا ہے جیسے سا یعنی کھرج گرام یا شڈج گرام۔ کسی کا گرام رشبھ ، نشاد وغیرہ سے بھی ہوسکتا ہے۔ ہر صورت میں شڈج گرام کہلائے گا اگر اُس کا بنیادی سُر رشبھ یا نشاد (مندر سپتک) ہی کیوں نہ ہو۔ آگے جانے سے پہلے ایک اور بات واضع کرنا ضروری ہے کہ مرد ، عورت اور بچوں میں الگ الگ گرام ہوتے ہیں لڑکیاں اور بچے عام طور پر مدھیم یا پنچم کو شروع کا سُر (یعنی سا) مان لیتے ہیں۔ عورتوں اور بچوں کا گرام ایک ہی ہوتا ہے لیکن بچوں کا گرام بالغ ہونے پر تبدل ہو جاتا ہے اور مردوں کے شڈج گرام سے مل جاتا ہے۔ عموماً گراموں کو نیچے دئے گئے نقشے کے حساب سے موضوں قرار دیا گیا ہے۔

نمبر شمار	ذات	گرام	عمر
۱	مرد	شڈج یا کھرج گرام	۱۲ سال سے اوپر
۲	عورت یا لڑکی	مدھم گرام	بچپن سے آخر تک
۳	بچے (لڑکا یا لڑکی)	گندھار گرام	۱۲ سال تک

اگر گلوکارہ لڑکی ہوتو اُس کا گرام عام طور پر نہیں بدل جاتا۔ اِن کا گرام اول سے آخر تک ایک جیسا رہتا ہے۔ بچے کا گرام لڑکیوں کے برابر ہوتا ہے۔ اسی لئے اگر بچے کو فلم میں گانا گانا ہو تو اس کا پلے بیک لڑکی یا عورت کی آواز میں ہوتا ہے۔ بچے جب بالغ ہو جاتے ہیں اگر مرد ہو تو اُس کا گرم بدل جائے گا اور اگر لڑکی ہے تو اس کا گرام تبدیل نہیں ہوگا۔

بہر حال گرام سُروں کا وہ مجموعہ ہے جو ترتیب وار شرتیوں پر منسلک ہو (یعنی شرتی ترتیب 2,3,4,4,2,3,4) گرام میں شُرتیوں کی ترتیب ہی وہ جز ہے جو اسکو دوسرے گراموں سے الگ کر دیتا ہے۔ جب ترتیب وار سُر (یعنی سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی) باقاعدہ شرتیاں (2,3,4,4,2,3,4) ترتیب میں ہوں تو یہ مُرچھناؤں کی بنیاد بن جاتی ہے۔ موسیقی میں تین گرام دئے گئے ہیں لیکن عملی طور سنگیت رتناکر اور دوسری بیشتر کتابوں میں دو ہی گراموں (یعنی نیچے دئے گئے پہلا اور دوسرا گرام) کی وکالت کی گئی ہے۔

۱۔ شڈج گرام

۲۔ مدھیم گرام

۳۔ گندھار گرام

شُرتیوں کی اوپر دی گئی ترتیب کے حساب سے شڈج گرام میں پنچم چوتھی شُرتی پر قائم ہے یعنی مجموعی تعداد شُرتی 17 پر ہے۔ اسی لئے پنچم کو اگر چوتھی شُرتی پر قائم کیا جائے تو اُسے شڈج گرام کہلاتے ہیں۔ اسی طرح اگر پنچم کو تیسری شُرتی پر قائم

کیا جائے تو اُسے مدھیم گرام کہلاتے ہیں یعنی شُرتیوں کی اوپر دی گئی ترتیب کے حساب سے مدھیم گرام میں پنچم تیسری شُرتی آئے گی اوراس طرح مجموعی تعداد شُرتی 16 پرآ جائیگا۔ یہی مدھیم گرام کہلائے گا۔ جہاں تک گندھار گرام کا تعلق ہے اُس کو گرنتھوں میں انسانوں کا گرام نہیں بتایا گیا ہے۔ یہ گرام دوسری دُنیا کے لوگوں کے لئے مخصوص ہے۔ یہ بات سنگیت رتناکر کے علاوہ دوسری مستند کتابوں میں بھی درج ہے۔ مندرجہ ذیل نقشوں (22 اور 23) سے شڈج گرام اور مدھیم گرام سمجھائے گئے ہیں۔

نقشہ 22 شڈج گرام مقام پنچم = 4 شُرتی

Shurti containing a note	2	3	4	4	2	3	4	سُر شُرتی	نمبر شمار
Cumulative Shurti of notes	22	20	17	13	9	7	4	مقام شُرتی	1
Name of a note	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	سُر نام	2
Shadaj Gram	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	شڈج گرام	3
Individual Shurtis of Pancham (fifth)			پا = 4 شُرتی				تعداد شُرتی	مقام پنچم	4
Cumulative Shurtis of Pancham (fifth)			پا = 17 شُرتی				مجموعی تعداد شُرتی	مقام پنچم	5

نقشہ 23-A مدھیم گرام مقام پنچم = 3 شُرتی

نمبر شمار	سُر شُرتی	4	3	2	4	4	3	2	4	3	2
1	مقام شُرتی	4	7	9	13	17	20	22	4	7	9
2	سُر نام	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	گا
3	مدھیم گرام				سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
4	قاعدہ شُرتی مقام مدھیم شڈج مانکر				4	3	2	4	4	3	2
5	ترمیم شدہ مقام شُرتی مدھیم گرام	4	7	9	13	16					
6	مقام پنچم	تعداد شُرتی				پا = 3 شُرتی					
7	مقام پنچم	مجموعی تعداد شُرتی				پا 16 = شُرتی					

نقشہ 23 مدھیم گرام مقام پنچم = 3 شُرتی

Shurti containing a note	2	3	4	2	3	4	4	2	3	4	سُر شُرتی	نمبر شمار
Cumulative Shurti of notes	9	7	4	22	20	17	13	9	7	4	مقام شُرتی	1
Name of a note	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	سُر نام	2
Madhyam Gram Established	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا				مدھیم گرام	3
Sequence of Shurtis taking madhyam as shadaj	2	3	4	4	2	3	4				قاعدہ شُرتی مقام مدھیم شڈج مان کر	4
Revised Cumulative Shurti of Pancham in madhyam gram						16	13	9	7	4	ترمیم شدہ مقام شُرتی مدھیم گرام	5
Individual Shurtis of Pancham (fifth)						پا = 3 شُرتی				تعداد شُرتی	مقام پنچم	6
Cumulative Shurtis of Pancham (fifth)						پا = 16 شُرتی				مجموعی تعداد شُرتی	مقام پنچم	7

شڈج گرام کے نقشہ 22 کے پہلے صف میں کل شرتیوں کو دکھایا گیا ہے جو سُروں کی مجموعی تعداد شُرتی دکھاتے ہیں۔ دوسرے صف میں سُر کی ذاتی تعداد شرتی دکھائی گئی ہے۔ تیسرے صف میں سرگم لکھا گیا ہے۔ یہی سَرگم شڈج گرام کہلاتا ہے اور اسی لئے چوتھے صف میں شڈج گرام کا سَرگم لکھا گیا ہے۔ پانچویں صف میں پنچم کی ذاتی شُرتی ۴ ہے اور اس کی مجموعی تعداد شرتی سترہ ہویں جگہ پر قائم ہے۔ پنچم کی جگہ چوتھی شرتی پر دکھائی گئی ہے۔ اسلئے اس سرگم کو شڈج گرام کہلاتے ہیں۔

مدھیم گرام کے نقشہ 23 کے پہلے صف میں کل شرتیوں کو دکھایا گیا ہے جو کہ ہر سُر کی مجموعی تعداد دکھاتے ہیں۔ دوسرے صف میں ہر سُر کی ذاتی شرتی دکھائی گئی ہے۔ تیسرے صف میں سات سُر دکھائے گئے ہیں۔ چوتھے صف میں مدھیم سے سرگم کا شمار کیا گیا ہے۔ ما کی جگہ سا، پا کی جگہ دھا وغیرہ۔ شرتیوں کا قاعدہ جو سرگم میں رائج ہے یعنی 2,3,4,4,2,3,4 حساب سے مدھیم سُر کو سا بنا کر ترتیب وار رکھے گئے ہیں۔ مجموعی تعداد شرتی صف کو اگر غور سے دیکھیں تو یہ دو صفوں میں دکھایا گیا ہے۔ ایک پہلے صف میں جو کہ اصل سَرگم ہے۔ دوسرا مجموعی تعداد شرتی صف چھے (٦) میں دکھایا گیا ہے۔ صف چھے (٦) میں مجموعی تعداد شرتی سا یعنی اصل سرگم کے ما تک برابر آرہا ہے یعنی ۱۳ شرتیاں۔ لیکن جب اصل سرگم کا پنچم دیکھتے ہیں تو اس صف (٦) میں پنچم ۱۷ شرتیوں کے برعکس ۱٦ شرتیوں کا ہی ہے کیونکہ پنچم (مدھیم کو سا مان کر) تین شرتیوں پر ہی مشتمل ہو رہا ہے۔ اسلئے 13+3=16 شرتیاں پنچم تک آرہی ہیں۔

پنچم سُر کی ایک شرتی کی کمی جو اصل سَرگم سے آرہی ہے اُس کو دھیوت سے ملاتے ہیں۔دھیوت کی اپنی شرتی تعداد (صف ۲) تین ہے۔اس کو جب پنچم کی ایک شرتی جمع کی جاتی ہے تو یہ چار شرتیوں پر مشتمل ہو جائے گا۔اسطرح شڈج گرام میں اصل مدھیم ۳ شرتیوں کا ہے اور مدھیم گرام میں چار شرتیوا کا بن جاتا ہے۔سنگیت رتنا کرو غیرہ میں مدھیم گرام اور شڈج گرام کا یہی موازنہ کیا گیا ہے۔

گندھار گرام:

سنگیت میں عام طور پر دو ہی گراموں کا ذکر کیا گیا ہے لیکن ناردا نے تیسرے گرام کا بھی ذکر کیا ہے۔اس کو گندھار گرام کہتے ہیں۔یہ گرام اس دنیا کے لوگوں کیلئے نہیں رکھا گیا بلکہ دوسری دنیا (پرلوک) میں دیوی دیوتاوں کیلئے مخصوص رکھا گیا ہے۔اس کے سُر حقیقی شُرتی تناسب سے بالکل ہی الگ ہے۔

گراموں کی وکالت:

تین گراموں کو شڈج گرام، مدھیم گرام اور گندھار گرام کے نام سے جانا جاتا ہے۔اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ صرف یہی تین گرام کیوں مانے گئے ہیں۔پنچم گرام، نشاد گرام، دھیوت گرام وغیرہ کیونکر نہیں مانے جاتے ہیں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ سب سے پہلے شڈج سُر بنیادی سُر ہے۔اس گرام کے ہونے کے دو وجوہات ہیں۔ایک یہ کہ سا بنیادی سُر ہے اور دوسری وجہ یہ کہ سا سب سے ہم آہنگ (Harmonic) سُر ہے۔سا سُر کو دوسرے سُروں کے ساتھ اکٹھا بجانا سب سے زیادہ ہم آہنگ اور خوشنما ہوتا ہے۔اگر کسی ساز میں سا اور اس کے ساتھ

کوئی اور سُر بجایا جائے تو اس سے ہمیں عملی طور ہم آہنگی (Harmony) کا پتہ چل جائے گا۔ اس طرح بجانے کی تکنیک کو وائلن (violin) میں double stopping کہتے ہیں۔ جتنے بھی سُر سا کے ساتھ مجموعی طور بجائے جاتے ہیں اُن میں ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ سا سُر سب سے زیادہ ہم آہنگ سُر ہے۔ دوسرا گرام یعنی مدھیم گرام کی اسلئے زیادہ اہمیت ہے کہ یہ سَرگم کے ایک حصے کا سب سے اوپر والا سُر ہے۔ اگر دیکھا جائے تو سا کے بعد مدھیم دوسرا سب سے زیادہ ہم آہنگ سُر ہے۔ گندھار سُر تیسرے درجے کا ہم آہنگ سُر ہے۔ اب رہی بات رے سُر کی اور دھا سُر کی۔ یہ سُر دوسرے سُروں کے ساتھ عملی طور ہم آہنگ نہیں پائے گئے ہیں۔ اسلئے گراموں کو صرف تین ہی درجوں تک مانا گیا ہے۔ بھرت نے بھی مدھیم گرام کو شڈج گرام کے ما سے شروع کیا اور پنچم سُر کو ایک شُرتی کم کر کے رے ۳ شُرتی مدھیم گرام کا ہو جائے گا تا کہ مدھیم سُر سا بن جائے۔ متنگ نے بارہ گراموں کی بھی وکالت کی ہے لیکن یہ گرام غیر ضروری ہیں۔

گراموں کے دیوتا برھما، وشنو، اور شوا ہیں۔ گراموں کو تین اوقات اور موسموں کے ساتھ منسلک کیا گیا ہے۔ اوقات کے حساب سے دوپہر سے پہلے، دوپہر، اور دوپہر کے بعد۔ موسموں کے لحاظ سے سردی، گرمی اور بارش کا موسم بتانا گیا ہے۔

گراموں میں سا سے نی سُر تک کی مخصوص شُرتیاں صحیح ترتیب میں ہوتی ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشہ میں تفصیل دی گئی ہے:

ا۔شڈج گرام: سا رے گا ما پا دھا نی

گرام شُرتی ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲

۲۔مدھم گرام ما پا دھا نی سا رے گا

گرام شُرتی ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲

جبکہ شڈج گرام کی اصل سُرتی اسطرح ہیں:

اصل شرتی: ۴ ۴ ۳ ۳ ۴ ۳ ۲

۳۔گندھار گرام گا ما پا دھا نی سا رے

گرام شُرتی ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲

جبکہ شڈج گرام کی اصل سُرتی اسطرح ہیں:

اصل شرتی: ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۳ ۲

گراموں کے بارے میں دوسوال کھڑے ہوتے ہیں ایک یہ کہ کیا گراموں کوگانے کیلیئے بنایا گیا تھا؟ دوسرا یہ کہ کیا ان کوالگ الگ موسموں اوردن کے پہروں میں منقسم کر کے گانا بجانا مقصود تھا؟ عام تاثر یہ ہے کہ گراموں کو گانے بجانے کیلیئے نہیں بنایا گیا تھا بلکہ جاتی اور راگوں کو گراموں میں تقسیم کرنا تھا۔ گراموں کا مقصد سُروں ، شُرتیوں ، مرچھنا ، تان ، جاتی کے مجموعوں کو باقاعدہ بنانا تھا یعنی اپنے (گراموں کے) قاعدے میں رکھنا۔ انہی اصولوں کی بنا پر قدیم ہندوستانی سنگیت کوگرام ، مورچھنا ، جاتی طریقہ سنگیت کہا جاتا ہے۔

مورچھنا و کرم

سُروں کی سلسلہ وار ترتیب میں آروہ اور وہ کو مورچھنا کہتے ہیں۔ مورچھنا سنسکرت لفظ ہے جو مورچھ سے اخذ کیا گیا ہے۔ مورچھ کا مطلب ہے بے ہوشی یا بڑھانا جس سے راگ آگے بڑھائی جائے اور راگ میں محو ہو جاتے ہیں۔ محمد کرم امام خان صاحب اپنی کتاب معدالموسیقی میں مورچھنا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "مورچھنا لفظ ہندی ہے۔ اکثر اہل ہند کے محاورہ مین غشی کو رچھنا کہتے ہیں یعنی جب کسی کو غش آ گیا تو اُس عالم بیہوشی کو مورچھنا اور مورچھا گت اور مورچنا کہتے ہیں"۔ سنگیت میں تین گرام ہیں شڈج گرام ، مدھیم گرام اور گندھار گرام۔ ہر گرام میں سات مورچھنائیں ہوتی ہیں۔ تتنگ نے بارہ گراموں کی بھی وکالت کی ہے یعنی ہر سُر کا گرام جیسے شڈج گرام ، رشبھ گرام، کومل رشبھ گرام وغیرہ لیکن یہ گرام مذکورہ تین گراموں کے علاوہ بے کار ہیں۔ بہر حال تین سپتکوں میں مورچھناؤں کی تعداد ۲۱ بن جاتی ہے۔ اِن مورچھناؤں کے الگ الگ نام ہیں جن کو نیچے بیان کیا گیا ہے۔

شڈج گرام کی مور چھنائیں:

۱۔ اُتر مندر ۲۔ رجنی ۳۔ اُتر آیتا

۴۔ شدھ شڈج ۵۔ مت سریکترتا ۶۔ اوسریکرتا

۷۔ ابھیرودگتا

مدھیم گرام کی مور چھنائیں:

۱۔ ساوری ۲۔ ہری ناسوا ۳۔ کلوپنتا

۴۔ شدھ مدھیم ۵۔ مارگی ۶۔ پاروی

۷۔ ہرسائیک

گندھار گرام کی مور چھنائیں:

۱۔ سموکھی ۲۔ چترا ۳۔ چتراوتی

۴۔ سُکھا ۵۔ الاپی ۶۔ نندا

۷۔ وِشالا

مور چھناؤں کے سُر، شُرتیاں اور بناوٹ:

زمانہ قدیم میں موسیقار وینا ساز کو اپنی آواز سے سُر کیا کرتے تھے۔ وینا میں اُن دنوں بند (frets) نہیں ہوتے تھے۔ اس کی بناوٹ آج کے سُر منڈل جیسی ہوتی

تھی۔ مور چھناؤں کو سمجھنے کیلئے ہمیں دو وینا لینے ہیں جیسے کہ بھرت منی نے بیان کیا ہے۔ایک وینا میں بائیس (۲۲) تاریں لگانی ہیں اور دوسرے میں چوالیس (۴۴) تاریں لگانی ہیں۔ پہلی وینا کو مندر سپتک کی پہلی شرتی سے پہلی تار کو سُر کرنا ہے۔ ہر ایک تار کو اسی طرح ایک ایک شُرتی بڑھا کر مدھیہ سپتک کی پہلی تار تک برابر سُر کرنا ہے اس سپتک کی پہلی تار تک دوگنی تعداد امواج (frequency) ہو جائے گی۔اس کے نیچے باقی بائیس (۲۲) تاریں اور جوڑ دی جاتی تھیں جن کو ایک ایک شرتی کم کر کے وینا کے ۴۴ سُر بن جاتے تھے۔اس وینا کو چل وینا کہیں گے۔ اب اس وینا سے کسی بھی سُر کو منتخب کر کے مور چھنا بجا سکتے ہیں۔ ہر مور چھنا کے سُر اور شُرتی کا نقشہ آگے دیا گیا ہے۔اس سے پہلے ہم مور چھناؤں کے بارے میں تفصیلی جانکاری حاصل کریں گے۔

گراموں کے بارے میں مندرجہ ذیل باتیں یادرکھنی ضروری ہیں:

۱۔ سا سُر کیلئے کوئی ایک مخصوص سُر یعنی frequency نہیں ہوا کرتا تھا بلکہ موسیقار اپنی ہی آواز سے سا بنا لیتے تھے جو کہ الگ الگ رہتا تھا۔

۲۔ وینا ساز کو گائیکی میں استعمال کیا جاتا تھا اور اس میں بند یعنی frets نہیں ہوتے تھے۔

۳۔ شدھ سُروں کے علاوہ کوئی تیور یا کومل گراموں میں مخصوص نہیں ہوتے تھے۔

۴۔ وینا شڈج گرام کی الگ اور مدھیم گرام کی الگ ہوتی تھی۔ شڈج

گرام کا سا چوتھی شُرتی پر ہوتا تھا۔ مدھیم گرام میں تیرہویں شُرتی سے سالیا جاتا تھا۔اُس زمانے میں وینا کو ستار کی طرح نہیں بجاتے تھے بلکہ بندوں کے بغیر اُنگلیوں اور مضراب سے بجایا کرتے تھے۔وینا پر ۴ یا ۷ تاریں گرام کے حساب سے سُر کی جاتی تھیں۔پھر اُسی پر گاتے تھے۔

سنگیت میں پہلے کومل یا تیور سُروں کا تصور نہیں تھا بلکہ گرام اور اُن کی مور چھنائیں ہوا کرتی تھی۔جب سُروں کے سپتک کو بدل دیا جاتا تھا جس کو مرچھنا کہتے ہیں تو اس تبدیلی سے سُر بھی تبدل ہو جاتے تھے۔اس طرح سے راگوں کا متبادل بن جاتا تھا کیونکہ اُس زمانے میں راگوں کا طریقہ رائج نہیں تھا بلکہ گرام ، مور چھنا اور جاتی ہوا کرتی تھی۔

شڈج گرام مورچھنا و شُرتی تعداد:

نام مورچھنا	پہلا سُر گرام کے حساب سے	سُر معہ تعداد شُرتی	مورچھنا
اُترمندر	سا شُرتی تعداد	سا رے گا ما پا دھا نی ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲	سا کی مورچھنا
رجنی	نی شُرتی تعداد	نی سا رے گا ما پا دھا ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳	نی کی مورچھنا
اُترآیتا	دھا شُرتی تعداد	دھا نی سا رے گا ما پا ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴	دھا کی مورچھنا
شدھ شڈج	پا شُرتی تعداد	پا دھا نی سا رے گا ما ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴	پا کی مورچھنا
مت سریکترتا	ما شُرتی تعداد	ما پا دھا نی سا رے گا ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲	ما کی مورچھنا
اوسریکتا	گا شُرتی تعداد	گا ما پا دھا نی سا رے ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳	گا کی مورچھنا
ابھیرودگتا	رے شُرتی تعداد	رے گا ما پا دھا نی سا ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴	رے کی مورچھنا

۲۔ مدھیم گرام مورچھنا و شُرتی تعداد:

نام مورچھنا	پہلا سُر گرام کے حساب سے	سُر معہ تعداد شُرتی	مورچھنا
ساوری	ما شُرتی تعداد	ما پا دھا نی سا رے گا ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲	سا کی مورچھنا
ہری ناسوا	گا شُرتی تعداد	گا ما پا دھا نی سا رے ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳	نی کی مورچھنا
کلوپنتا	رے شُرتی تعداد	رے گا ما پا دھا نی سا ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴	دھا کی مورچھنا
شدھ مدھم	سا شُرتی تعداد	سا رے گا ما پا دھا نی ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴	پا کی مورچھنا
مارگی	نی شُرتی تعداد	نی سا رے گا ما پاد ھا ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲	ما کی مورچھنا
پاروی	دھا شُرتی تعداد	دھا نی سا رے گا ما پا ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳	گا کی مورچھنا
ہرسائیک	پا شُرتی تعداد	پا دھا نی سا رے گا ما ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴	رے کی مورچھنا

۳۔ گندھارگرام مورچھنا و شُرتی تعداد:

نام مورچھنا	پہلا سُر گرام کے حساب سے	سُر معہ تعداد شُرتی	مورچھنا
سموکھی	گا شُرتی تعداد	گا ما پا دھا نی سا رے ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲	سا کی مورچھنا
چترا	رے شُرتی تعداد	رے گا ما پا دھا نی سا ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳	نی کی مورچھنا
چتراوتی	سا شُرتی تعداد	سا رے گا ما پا دھا نی ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴ ۴	دھا کی مورچھنا
سُکھا	نی شُرتی تعداد	نی سا رے گا ما پا دھا ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲ ۴	پا کی مورچھنا
الاپی	دھا شُرتی تعداد	دھا نی سا رے گا ما پا ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳ ۲	ما کی مورچھنا
نندا	پا شُرتی تعداد	پا دھا نی سا رے گا ما ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴ ۳	گا کی مورچھنا
وِشالا	ما شُرتی تعداد	ما پا دھا نی سا رے گا ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲ ۴	رے کی مورچھنا

گرام نقشہ:

گرام	بھگوان	موسم	پہر (وقت)
شڈج	برھما	سردی	دوپہر سے پہلے
مدھم	وشنو	گرم	دوپہر
گندھار	مہیش	برسات	دوپہر کے بعد

مور چھناؤں کے دو طریقے:

شڈج گرام میں دکھائے گئے نقشے میں ساری مور چھناؤں کو دو سپتکوں میں ایک ہی وینا پر گایا جاسکتا ہے یعنی مندر سپتک (سا) اور اُتر مندر سپتک (نیؔ دھا پا ما گا رے) ایک ایک سُر نیچے۔ یہ پہلا طریقہ ہے۔ مور چھناؤں کا دوسرا طریقہ یہ ہے کہ کسی مور چھنا کے مطابق وینا کو سُر کرنا۔

مور چھناؤں کی ترتیب:

مور چھاؤں کو چار حصوں میں ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کی بنیاد کاکلی اور انتر ہے۔ یعنی کاکلی نشاد اور انتر گندھار۔ کاکلی کا مطلب ہے اگر شڈج سُر چوبیسویں شرتی پر آجائے تو نشاد کی دو شُرتیاں شڈج میں مدغم ہو جائے گی پھر یہ کاکلی ہے۔ کاکلی ہونے کا یہ بھی معنی ہوگا کہ اس مور چھنا میں کاکلی شڈج موجود ہے۔ دوسری بنیاد انتر کی ہے۔ اگر گندھار مدھیم کی دو شُرتیاں اپنے میں مدغم کرتے ہیں تو یہ انتر گندھار بن جائے گا۔ اِن بنیادوں کو لیکر مور چھناؤں کی ترتیب کو اسطرح وضع کیا جاتا ہے۔

۱۔ مور چھنائیں جن میں نہ کاکلی شڈج ہے اور نہ انتر گندھار ہے۔

۲۔ مور چھنائیں جن میں دونوں کاکلی شڈج اور انتر گندھار ہو۔

۳۔ مور چھنائیں جن میں صرف کاکلی شڈج موجود ہو۔

۴۔ مور چھنائیں جن میں صرف انتر گندھار موجود ہو۔

اسطرح کاکلی اور انتر گندھار کی موجودگی اور غیر موجودگی سے مور چھنائیں چار قسم کی بن جاتی ہیں۔ پہلی مور چھنا جن میں نہ کاکلی ہے اور نہ انتر ہے۔ اگر ہم مذکورہ شڈج گرام کی مور چھنا (سابقہ باب میں بیان کیا گیا ہے) کو ترتیب دیں گے تو شڈج گرام کی مور چھناؤں کی تعداد 7x4 = 28 بن جائے گی۔ پھر تینوں گراموں میں کُل تعداد 28x3=84 بن جائیگی۔ صرف شڈج اور مدھیم کی مور چھنائیں 28x2=56 بن جائیں گی۔

نقشہ مور چھنا بحساب ترتیب موجود کاکلی و انتر:

نمبر شمار	ترتیب مور چھنا	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
۱۔	شدھ مور چھنا	۴	۳	۲	۴	۴	۳	۲
تعداد شُرتی	(دونوں غیر موجود)	۴	۷	۹	۱۳	۱۷	۲۰	۲۲
مجموعی تعداد شُرتی								
۲۔	کاکلی شڈج	۴	۷	۹	۱۳	۱۷	۲۰	۲۲
مجموعی تعداد شُرتی	(بصورت کاکلی موجود)							۲ + کاکلی نشاد کے =۲۴ مجموعی شرتی نشاد کی
۳۔	انتر گندھار	۴	۷	۹	۱۳	۱۷	۲۰	۲۲
مجموعی تعداد شُرتی	(انتر گندھار موجود)			۲ + گندھار کی ۱۱ مجموعی شرتی گندھار کی				
۴۔	ابھیا گتا (دونوں موجود ہوں)	۴	۷	۱۱	۱۳	۱۷	۲۰	۲۴

مور چھناؤں کے نمبر شمار کی پہچان:

مور چھناؤں کے نمبر شمار متعلقہ گرام کے حساب سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر شڈج گرام کے اُتر مندر مور چھنا میں شڈج پہلا سُر ہے تو یہ پہلے نمبر شمار کی مور چھنا ہے۔ اسی طرح رجنی مور چھنا میں شڈج کا مقام دوسرا ہے اسلئے یہ دوسرے نمبر شمار کی مور چھنا ہے۔ مدھیم گرام میں بھی مدھیم کا مقام جہاں پر ہو اُس مور چھنا کا نمبر شمار وہی ہوتا ہے۔ اس طرح مور چھنا کو اپنے گرام میں پہچانا جا سکتا ہے۔

مور چھنا کرم (series) اور ان کے نمبر شمار۔

ایک مور چھنا کے سکیل میں سات سُر ہیں۔ اِن سات سُروں کا سکیل الگ گرام کے مور چھنا کا الگ الگ رہتا ہے۔ مثال کے طور پر شڈج گرام کی پہلی مور چھنا اُتر مندر ہے اسکا سکیل مندرجہ ذیل ہے:

سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
۴	۳	۲	۴	۴	۳	۲

اگر سکیل یعنی شُرتیوں کا تعداد بدلا نہ جائے بلکہ سُر بدل دئے جائیں تو یہ سات سُروں کا مجموعہ بن جائے گا۔ پہلا مجموعہ پہلے سُر سا سے ، دوسرا مجموعہ رے سُر سے، تیسرا مجموعہ گا سُر سے ، چوتھا مجموعہ ما سُر سے ، وغیرہ۔ نیچے دئے گئے نقشے کو سمجھئے:

شرتی ۴ ۳ ۲ ۴ ۴ ۳ ۲

اُترمندر سا رے گا ما پا دھا نی پہلا کرم

نی سا رے گا ما پا دھا دوسرا کرم

دھا نی سا رے گا ما پا تیسرا کرم

پا دھا نی سا رے گا ما چوتھا کرم

ما پا دھا نی سا رے گا پانچواں کرم

گا ما پا دھا نی سا رے چھٹا کرم

رے گا ما پا دھا نی سا ساتواں کرم

یہی حساب کرم یعنی murchna series کہلاتا ہے۔ اگر ایک گرام میں سات مورچھنائیں ہیں تو دو گراموں میں 392=56x7 کرم بن جائیں گے اور تین گراموں 588=84x7 کرم بن جائیں گے۔

(ایک گرام میں سات مورچھنائیں ' کاکلی اور انتر کی بنیاد پر چار قسم کی مورچھنائیں ، ایک مورچھنا میں سات ردوبدل۔ بحساب ریاضی 196=7x4x7 کرم ایک گرام میں۔ دو گراموں میں 392=196x2 تین گراموں میں 588=196x3)

آج کے دور میں مورچھناؤں کا استعمال:

یہ بات ظاہر ہے کہ آجکل کے دور میں مورچھنائیں استعمال نہیں کی جاتی ہیں۔ آجکل کے سنگیت کار راگوں کی شکل بدلنے میں ان مورچھناؤں کا استعمال کرتے ہیں جس سے وہ اپنی فنکاری کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر راگ بلاول کو اگر

پہلا سُر کومل نشاد مان لیتے ہیں تو یہ کافی راگ بن جائے گا۔ مندرجہ ذیل نقشہ سے معلوم ہوگا۔

بلاول: سا رے گا ما پا دھا نی

کافی: نی کومل سا رے گا کومل ما پا دھا (نی کومل کو اگر سا مان کر چلیں)

مور چھناؤں کے دیوتا:

شڈج گرام مور چھناؤں کے دیوتا:

۱۔یکسا ۲۔رکسا ۳۔نادرا

۴۔برھما ۵۔ناگا ٦۔اسون ۷۔ورُنا

مدھیم گرام مور چھناؤں کے دیوتا:

۱۔برھما ۲۔اندر ۳۔وایو

۴۔گندھرو ۵۔سدھا ٦۔شوا ۷۔سورج

مستند کتابوں میں مور چھناؤں کے مختلف نام

نمبر شمار	گرام	نام مور چھنا مطابق ناردا	نام مور چھنا مطابق سارنگ دیو
۱	شڈج گرام	آترورنا	اُتر مندر
۲		ابھ رودگتا	رجنی
۳		اسوکرانتا	اُتر آیتا
۴		ساوری	شدھ شڈج
۵		ہرسیاکا	متس رکرت
۶		اُتریاتا	اسورانتا
۷		رجنی	ابھرِودگتا
۸	مدھیم گرام	اُپاپانی	ساوِری
۹		اِساوکرتا	ہری ناسوا
۱۰		کندرا	کلونیا
۱۱		ہیما	شدرج مدھیم
۱۲		کیاردنی	مارگی
۱۳		میتری	پاروی
۱۴		کندراماسی	ہرسیائیک
۱۵	کندھارگرام	نندا	-
۱۶		وِسالا	-
۱۷		سموکھی	-
۱۸		سترا	-
۱۹		ستراوتی	-
۲۰		اُکھا	-
۲۱		الاپا	-

جناب محمد کرم امام خان صاحب کی کتاب معدن الموسیقی میں مور چھناؤں کے نام سارنگ دیو کی مور چھناؤں کے مطابق ہیں۔

تان

تان سنسکرت لفظ ہے۔ یہ تن سے اخز کیا ہوا لفظ ہے جس کا مطلب پھیلنا' بڑھ جانا' کھینچنا ہے۔ موسیقی میں تان کا مطلب سُروں کا وہ مجموعہ ہے جس سے راگ کے چلن کی تفصیل ہو مثال کے طور پر سارے گاما' گارے سا یا سانی دھاپاما گا رے سا' وغیرہ۔ یہ تانیں لے کے ساتھ گائی بجائی جاتی ہیں۔ راگ میں جن سُروں کا استعمال ہوتا ہے اُن کو سنگیت کار بہت سارے ردوبدل کر کے گاتے ہیں جس سے وہ اپنے فن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ جب راگ میں سُروں کے مرکبات (Combinations) تشکیل دئے جاتے ہیں اُس وقت راگ کے اصول یعنی وادی سُر ، سموادی سُر اور خارج سُروں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اگر ہم ایک سپتک یعنی سات سُروں کو بحسابِ ریاضی مرکبات بنائیں تو 5040 ردوبدل ممکن ہیں۔ اس طرح کے مرکب کو سارنگ دیو نے پورن کوٹ تان کا نام دیا ہے۔ ردو بدل کو permutation اور مرکبات کو Combination کہتے ہیں۔ اگر ہم ریاضی کے اصول سے سات سُروں کی ممکنہ تانیں بنائیں تو اس کا اصول یہ ہوگا:

Permutation of *n* number of objects having *n* at a time

اس اصول کی تفصیل اس طرح کی جاتی ہے کہ پہلے ایک سُر کے ممکنہ ردو بدل نکالیں گے۔ وہ صرف ایک ہی ہوگا۔ پھر دو سُروں کے ممکنہ ردو بدل نکالیں تو دو نکل جائیں گے۔ تین سُروں کے ردو بدل نکالیں وہ چھے بن جائیں گے اور اسی طرح چار کی چوبیس اور سات سُروں کے ردو بدل 5040 ردو بدل نکلیں گے۔ انہیں ردو بدل کو مرکبات کہا جاتا ہے۔ موسیقی کے حوالے سے اِن مرکبات کو تان کہتے ہیں۔

تفصیل: اگر سُروں کو ایک سے سات تک کے ردو بدل کئے جائیں تو مندرجہ ذیل نتیجہ حاصل ہوگا۔

نمبر شمار	ردو بدل سُروں کا	قاعدہ	تعداد حاصل
۱	ایک سُر کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	1x1	1
۲	2 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	2x1	2
۳	3 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	3x2	6
۴	4 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	4x6	24
۵	5 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	5x24	120
۶	6 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	6x120	720
۷	7 سُروں کی زیادہ سے زیادہ ردو بدل	720x7	5040

ریاضی میں ردو بدل نکالنے کا اصول جس کی تفصیل اوپر دی گئی ہے مندرجہ ذیل طریقے سے حل کیا جاتا ہے۔

Ni(permutation) = n(n-1)(n-2)..................................2x1

اس حساب سے اگر n = 7 ہے تو کل ردوبدل =

permutation = 7(7-1)(7-2)(7-3)(7-4)(7-5)(7-6)

=7x6x5x4x3x2x1

=5040

اسی طرح 56 مور چھنائیں (کا کلی وانتر کی بنیاد پر) جو پہلے بیان کی گئی ہیں۔ اُن میں ساتوں سُروں کی کل تانیں 2,82,240=56x5040 ہو جائیں گی۔ دو گراموں میں سات سروں کی کل ردبدل تانیں 2,82,240 ہیں۔ اس طریقے سے باقی ماندہ تانیں مندرجہ ذیل حساب سے حاصل کی جا سکتی ہے۔

7	سروں کی کل ردبدل تانیں	2,82,240
6	سروں کی کل ردبدل تانیں	34,560
5	سروں کی کل ردبدل تانیں	4800
4	سروں کی کل ردبدل تانیں	768
3	سروں کی کل ردبدل تانیں	156
2	سروں کی کل ردبدل تانیں	44
1	سر کی کل ردبدل تانیں	14

تفصیلی نقشہ سُروں کے ردوبدل کا:

کل تعدادردوبدل	تعدادسُر کی تانیں	کل مور چھنائیں	تعدادسُر	نمبرشمار
(e)	(d)	(c)	(b)	(a)
(dxc)	(cxb)	(گرام 2 x 4 کا کلی وانترمورچھنائیں)		
2,82,240	5040	56	7	1
34,560	720	48	6	2
4,800	120	40	5	3
768	24	32	4	4
156	6	26	3	5
44	2	22	2	6
14	1	14	1	7

مجموعی تعداد رد و بدل کا **3,22,582**

کل تعدادسُر ردوبدل 3,22,582

دوہرے ردوبدل کی کل ردوبدل میں شامل (ب) -4,652

صحیح تعدادردوبدل سُروں کا **3,17,930**

(ب) دہرے ردوبدل کا حساب:

کل تعداد ردوبدل کے اندرمندرجہ ذیل دہرائے گئے ہیں۔

ا۔ کل مورچھنائیں دوگراموں میں 7 کرم x 56 مورچھنائیں = 392

۲۔ ادھورے سُر سپتک کی کل مور چھنائیں دوگراموں میں:

179=(سا ' نی اور دھا کی مور چھنائیں) 3-181 = 14+22+26+32+40+48

۳۔

6	سروں کی ردوبدل میں چار ترتیب مور چھنائیں	2880= 4x720
5	سروں کی ردوبدل میں چار ترتیب مور چھنائیں	480= 4 x120
4	سروں کی ردوبدل میں چار ترتیب مور چھنائیں	48= 2x24
3	سروں کی ردوبدل میں چار ترتیب مور چھنائیں	12= 2x6
2	سروں کی ردوبدل میں چار ترتیب مور چھنائیں	4= 2x2
1	سُر کی ردوبدل ایل بار	1= 1x1
	کل شدھ مدھیم ڈہری مور چھنائیں	3425

۴۔ ڈہری شدھ مدھیم مور چھنائیں =63

۵۔ ڈہری مارگی مور چھنائیں =593

کل دوہرے تعداد ردوبدل ا سے ۵ تک (ب) =4,652

اوپر دئے گئے مختلف سُروں کے ردوبدل کو سارنگ دیو نے الگ الگ نام دئے ہیں جو نیچے بیان کئے گئے ہیں:

۱۔ شدھ تان ۲۔ شاڈوتان

۳۔ اوڈوتان ۴۔ کوٹ تان

۵۔ پورن کوٹ تان ۶۔ اپورن کوٹ تان وغیرہ

تانوں کے اقسام:

شدھ تان: جس تان میں سروں کا ترتیب بلکل سیدھا ہو۔ جیسے سارے گاماپادھانی سا ٭ سانی دھاپاماگارے سا۔ اسے شدھ تان یا سپاٹ تان کہتے ہیں۔

کوٹ تان: جس تان میں سُروں کا کرم یا ترتیب سیدھا نہ ہو یعنی ٹیڑھی میڑھی چال سے چلے جیسے سارے گارے دھاپاماپارے گاماپادھاسادھاپا وغیرہ۔

مشر تان: جس تان میں دونوں تانوں یعنی شدھ تان اور کوٹ تان کا مرکب ہو اُسے مشر تان کہتے ہیں۔ جیسے پادھانی سا گاماپادھاپاماپا گامارے سا۔ اس میں کوٹ تان اور شدھ تان دونوں ملی ہوئی ہیں۔

کھٹکے کی تان: سُروں کو دھکا لگاتے ہوئے تان لی جائے تو اُسے کھٹکے کی تان کہیں گے۔

جھٹکے کی تان: جب تان دُگنی چال میں جارہی ہو تو یکا یک بیچ میں چوگن کی چال میں جانے لگے تو اُسے جھٹکے کی تان کہیں گے۔ جیسے سارے گاماپادھانی سانی دھا پاما۔ سارے۔ گاما۔ پادھانی سا۔ نی دھاپاما۔ گارے سانی۔

وَکر تان: یہ کوٹ تان کی ہی طرح ہوتی ہے۔ وَکر تان کا مطلب ہے ٹیڑھا۔ جس کی چال سیدھی نہ ہو۔ جس میں سُروں کی کوئی ترتیب نہ ہو۔

اَچرک تان: جس میں دو ایک جیسے سُروں کی جوڑیوں کو گایا جائے جیسے سا سا رے رے گا گا ما ما پا پا وغیرہ۔

سروک تان: جس تان میں چار چار سُر ایک ساتھ ترتیب وار گائے جائیں

جیسے سارے گاما، رے گاماپا، ماپادھانی۔ اسے سروک تان کہتے ہیں۔

لڑت تان: جس تان میں سیدھی آڑھی کئی طرح کی لے میں تانیں دی جائیں۔ نی سانی سارے رے رے رے ، نی دھانی دھا سا سا سا سا وغیرہ۔ اِن تانوں میں گائیک اور طبلا نواز کے درمیان لڑت بہت ہی مزے دار ہوتی ہے۔

گِٹ کری تان: دو سُروں کو ایک کے پیچھے دوسرا سُر لگاتے ہوئے ترتیب وار گانا یا بجانا جیسے نی سانی سا، سارے سا، رے گا رے، گاما گا ، ماپاما وغیرہ۔

جبڑے کی تان: جبڑوں کی مدد سے آکار میں تان دینا جبڑے کی تان کہتے ہیں۔ اسطرح کی تان دینے کیلئے بہت ریاض کی ضرورت ہوتی ہے۔

حلق تان: گلے کا استعمال کر کے تانوں کو آکار میں گایا جاتا ہے۔

بول تان: جن تانوں میں سُروں کے بول یا گیت کے بول گائے جائیں اس کو بول تان کہلاتے ہیں۔

پلٹ تان: جن تانوں میں سُروں کی اُلٹی راہ سے گائی جائیں پلٹ تان کہتے ہیں جیسے سانی دھاپاما گا رے سا وغیرہ۔

جاتی گائین

زمانہ قدیم میں راگیں رائج العمل نہیں تھیں بلکہ جاتی گائین کا رواج تھا۔ جاتی سنسکرت لفظ ہے اور اس کا لغوی معنی جماعت یا طبقہ یا ذات ہے۔ جس طرح ایک طبقہ یا جماعت کی ذات خصوصیات سے پہچانی جاتی ہے اُسی طرح جاتی بھی اپنی خصوصیات سے پہچانی جاتی۔ جاتی کی خصوصیات گراموں ، سُروں اور شُرتیوں سے حاصل ہوتی۔ کونسا مجموعہ گرام ، سُر اور شُرتی کس جاتی سے تعلق رکھتا ہے یہی جاتی گائین کی بنیاد ہے۔ جاتی گائین کا رواج ہندوستان میں بہت پہلے قائم تھا۔ تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ سارنگ دیو کے زمانے میں یعنی تیرہویں صدی سے پہلے بھی جاتی گائین قائم تھا۔ بھرت منی نے ملک کے بہت سے حصوں میں جا کر گانا گانے کے طریقوں کو جمع کیا اور اِن کی بنیاد پر جامعہ اصول وضع کیئے۔ اِن اصولوں کو ذہن میں رکھ کر جاتی گائین کو عملی طور پیش کیا گیا۔ متنگ نے اپنی کتاب برہادیشی جو کہ چھٹی صدی عیسوی میں لکھی گئی ہے سب سے پہلے جاتی گائین کو راگ کا نام دیا تھا۔

جاتی گائین کو گراموں کے مطابق اٹھارہ جاتیوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ جاتیاں مندرجہ ذیل نقشہ میں جاتیوں کے نام ، متعلقہ گرام اور میل (ٹھاٹ) کے ساتھ

دیا گیا ہے۔

نقشہ جاتی گرام ومیل

نمبر شمار	جاتی نام	گرام	میل
۱۔	شڈجی	شڈج گرام	شدھ
۲۔	شڈج کیسکی	شڈج گرام	شڈجی اور گندھاری
۳۔	شڈج اوڈسیاوا	شڈج گرام	شڈجی گندھاری اور دھیوتی
۴۔	شڈج مدھیما	شڈج گرام	شڈج مدھیما
۵۔	ارشبھی	شڈج گرام	شدھ
۶۔	دھیوتی	شڈج گرام	شدھ
۷۔	نشادی	شڈج گرام	شدھ
۸۔	گندھاری	مدھیم گرام	شدھ
۹۔	مدھیما	مدھیم گرام	شدھ
۱۰۔	پنچمی	مدھیم گرام	شدھ
۱۱۔	گندھاراوڈسیاوا	مدھیم گرام	گندھاری، دھیوتی، شڈجی، مدھیما
۱۲۔	رکت گندھاری	مدھیم گرام	گندھاری، نشادی، پنچما، اور مدھیما
۱۳۔	کیسکی	مدھیم گرام	شڈجی، گندھاری، مدھیما، پنچما، نشادی
۱۴۔	مدھیم اوڈسیاوا	مدھیم گرام	گندھاری، دھیوتی، پنچم مدھیما
۱۵۔	کرماروی	مدھیم گرام	نشادی، پنچما، ارشبھی
۱۶۔	گندھارپنچمی	مدھیم گرام	گندھاری، پنچما
۱۷۔	اندھری	مدھیم گرام	گندھاری، ارشبھی
۱۸۔	نندایتی	مدھیم گرام	گندھاری، پنچما، ارشبھی

جاتی گائین میں گراموں کے حساب سے مذکورہ اٹھارہ جاتیاں ہیں۔ اِن کے

علاوہ جاتیوں کو کئی دوسری بنیادوں پر بھی تقسیم کیا گیا ہے۔ وہ بنیادیں مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ شدھ جاتیاں

۲۔ وکرِت جاتیاں

۳۔ مرکب جاتیاں (سمسر گجا جاتی)

۴۔ سمپورن ، شاڈو ، اوڈو جاتیاں

۵۔ سُر سادھارن جاتیاں

۶۔ انش سُروں والی جاتیاں

۷۔ گرام جاتیاں (اوپر بتائی ہوئی جاتیاں)

اِن جاتیوں کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

۱۔ **شدھ جاتی:** شدھ جاتی سات ہیں جو سُروں کے ناموں کے مطابق ہیں:

۱۔ شڈجی ۲۔ ارشبھی ۳۔ گندھاری

۴۔ مدھیما ۵۔ پنچمی ۶۔ دھیوتی

۷۔ نشادی

شدھ جاتی ہونے کے اصول:

۱۔ جس سُر کے نام کی جاتی ہو وہ سُر اُس کا نیاس، اُپنیاس، امسا (انش) اور گرہ ہونا چاہیئے۔

۲۔ یہ سُر مندر اور مدھیہ سپتک میں ہونا چاہیئے۔

۳۔ اس میں ساتوں سُروں کا استعمال ہونا چاہئے۔

مثال کے طور پر ارشبھی جاتی کا رشبھ سُر نیاس، اُپنیاس، انشا (امسا) اور گرہ ہونا چاہئے۔ اسی طرح دھیوتی جاتی میں دھا سُر نیاس، اپنیاس، امسا اور گرہ ہونا چاہئے۔ تو دھیوتی جاتی کہلائے گا۔

۲۔ وَکرت جاتی: شدھ جاتی کے تبدیل شدہ اجزاء (نیاس، اپنیاس، انش، گرہ، وتعداد سُر) سے نیاس کو چھوڑ کر وَکرت جاتی بن جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر شڈ جی جاتی میں اگر شڈج نیاس ہو اور گرہ، اپنیاس، انش، کل سات سُر، اِن چاروں اجزاء میں سے کسی ایک یا سبھوں کو تبدیل کیا جائے اُسے وکرت جاتی کہلاتے ہیں۔۔ چار اجزاء (گرہ، اُپنیاس، انش، کل سات سُر) کو بروئے کار لانا ضروری نہیں ہے بلکہ نیاس میں جاتی کے نام کا سُر ہونا ضروری ہے۔ وَکرت جاتی ہونے کا معنی یہ نہیں کہ ہم کسی اصول کو بذات خود نظر انداز کر رہے ہیں بلکہ تبدیلی کے ساتھ استعمال کریں جیسے گرہ کوئی اور سُر ہوگا یا سات سُروں کے بدلے چھے سُروں یا پانچ سُروں کا استعمال کریں۔

•

شدھ جاتی کے چار اصولوں (نیاس کو برقرار رکھ کر) میں سے چارون کو تبدیل کریں تو ایک ہی قسم کی وکرت جاتی بن جائے گی۔ جب چاروں اصولوں میں سے دو اصولوں کو تبدیل کریں تو مندرجہ ذیل چھے اقسام وَکرت جاتی بن جائیں گی۔

۱۔ تعداد سُر اور گرہ کو تبدیل کر کے

۲۔ تعداد سُر اور اَمسا کو تبدیل کر کے

۳۔ تعداد سُر اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

۴۔ گرہ اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

۵۔ امسا اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

۶۔ امسا اور گرہ کو تبدیل کر کے

اسی طرح اگر ہم تین اصولوں کو تبدیل کریں تو چار اقسام کی وَکرت جاتی بن جائیں گی۔

۱۔ تعداد سُر، گرہ اور امسا کو تبدیل کر کے

۲۔ تعداد سُر، گرہ اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

۳۔ تعداد سُر، امسا اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

۴۔ گرہ، انش، اور اُپنیاس کو تبدیل کر کے

اگر چاروں اصولوں میں سے ایک وقت ایک ہی اصول کو تبدیل کریں تو چار اقسامِ وکرت جاتی بن جائیں گی۔

۱۔ صرف انش کو تبدیل کریں اور باقی اصول ساکت رہیں۔

۲۔ صرف گرہ کو تبدیل کریں اور باقی اصول ساکت رہیں۔

۳۔ صرف اُپنیاس کو تبدیل کریں اور باقی اصول ساکت رہیں۔

۴۔ صرف تعداد سُر کو تبدیل کریں اور باقی اصول ساکت رہیں۔

اسطرح دی گئی ردو بدل سے کل پندرہ طرح کی وَکرت جاتی بن جاتی ہیں۔ ہم

نے ابھی تک صرف شڈ جی جاتی کو وکرت جاتیاں بنائی ہیں جس میں سمپورن (ساتوں سُروں کو بنیاد مانا گیا ہے) کوشاڈو جاتی بنادیا۔ کیونکہ شڈ جی جاتی چھے سُروں والی جاتی ہے یعنی شاڈو جاتی ہے اسی لئے اس میں اوڈو جاتی نہیں ہو سکتی ہے۔ سُروں کی تعداد کے لحاظ سے شاڈ و اور اوڈ و دونوں طرح کی جاتیاں باقی ماندہ چھے جاتیاں ہیں۔

اب اگر ہم دوبارہ اوپر دی گئی شڈج کی وَکرت جاتی اقسام کا جائزہ لیں تو اس میں دو قسم کی تبدیلیاں واقع ہو جاتی ہیں پہلی تعداد سُر کے لحاظ سے جس میں آٹھ قسم کی جاتیاں بن جاتی ہیں اور دوسری باقی ماندہ اصول (گرہ، انش ، اور اُپنیاس) سے سات قسم کی جاتیاں بن جاتی ہیں۔ نقشہ 24 اور نقشہ 25 میں واضح کر کے دکھایا گیا ہے۔

نقشہ 24

شڈج کی پندرہ وکرت جاتیاں

نمبر شمار	تعداد اجزاء میں تبدیلی	گرہ	انش	اُپنیاس	سمپورن/شاڈو	سمپورن/شاڈو جاتیاں	دیگر اجزاء کی جاتیاں	کل جاتیاں
١	ایک جز کو تبدیل کریں	گرہ	انش	پنیاس	سمپورن/شاڈو	1	3	4
٢	دو اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش	انش اُپنیاس	اُپنیاس سمپورن شاڈو	گرہ اُپنیاس	3	3	6
		گرہ سمپورن شاڈو	انش سمپورن شاڈو					
3	تین اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش اُپنیاس	انش اُنیاس سمپورن/شاڈو	اُنیاس سمپورن/شاڈو گرہ	سمپورن/شاڈو گرہ انش	3	1	4
4	چار اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش اُپنیاس سمپورن شاڈو				1	-	1
					کل جاتی	8	7	15

نقشہ 25

باقی ماندہ چھے شڈ جی وکرت جاتیوں کی 23 قسم کی جاتیوں کی ترتیب:

نمبر شمار	تعداد اجزاء میں تبدیلی	گرہ	انش	اُپنیاس	سمپورن/شاڈو	شاڈو/اوڈو	سمپورن/شاڈو جاتیاں	دیگر اجزاء کی جاتیاں	کل جاتیاں
۱	ایک جزو کو تبدیل کریں	گرہ	انش	پنیاس	اوڈو/سمپورن	شاڈو/اوڈو	2	3	5
۲	دو اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش	انش اُپنیاس	گرہ اُپنیاس	گرہ سمپورن	گرہ اوڈو	4	4	8
		انش سمپورن	انش اوڈو	اپنیاس اوڈو					
3	تین اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش اُپنیاس	انش اُنیاس سمپورن/شاڈو	اُنیاس سمپورن/شاڈو گرہ	سمپورن/شاڈو گرہ انش	شاڈو/اوڈو گرہ انش	6	-	6
				اُپنیاس شاڈو/اوڈو گرہ					
4	چار اجزاء کو تبدیل کریں	گرہ انش اُپنیاس سمپورن/شاڈو	انش اُپنیاس شاڈو /اوڈو گرہ	اُپنیاس سمپورن /شاڈو گرہ انش	اپنیاس شاڈو/ اوڈو گرہ		4	-	4
					کل جاتی		15	7	23

پہلی وَکرت جاتی بناتے وقت ہم نے سُروں کو سات سے کم کر کے چھے سُر بنادئے جس سے پندرہ قسم کی وَکرت جاتی بنے۔یعنی سمپورن جاتی سے شاڈو جاتی بنا دی۔اسکا مطلب یہ ہوا کہ ایک ہی ردوبدل ہوا۔اب اگر سات سُروں سے چھے اور پانچ یعنی سمپورن سے شاڈو اور اوڈو جاتی بنادی جائے تو اور آٹھ وکرت جاتی کا اضافہ ہوجائیگا۔اوپر دئے گئے نقشہ 24 میں یہی سمجھایا گیا ہے۔سُر تعداد کی بنیاد پر اوپر دئے گئے نقشہ 24 میں آٹھ جاتی بن جاتی ہیں جب سات سُر کے بدلے چھے سُر لئے جائیں گے۔اوپر دیا گیا نقشہ 24 شڈ جی جاتی کا دیا گیا ہے اور اسکی پندرہ جاتی بن جاتی ہیں۔باقی جاتیاں (ارشبھی، گندھاری، مدھما، پنچمی، دھوتی، نشادی) جن میں ایک سُر کم کیا جاتا ہے (یعنی کل چھے سُر) اور دو سُر (یعنی کل پانچ سُر) دونوں طرح کے مرکب بنائے جاتے ہیں جس سے اور آٹھ جاتیوں کا اضافہ ہوجاتا ہے۔اسطرح سے کل وکرت جاتی شڈ جی کو چھوڑ کر کے ۲۳ جاتیاں بن جاتی ہیں۔نقشہ 25 میں سمجھایا گیا ہے۔

نقشہ تبدیل شدہ شدھ جاتی

نمبر شمار	نام شدھ جاتی	کل اقسام جاتی	اوڈو شاڈو کے حساب سے جاتیاں	باقی ماندہ اجزاء کی بنیاد پر جاتیاں (انش، گرہ اور اپنیاس)
۱۔	شڈجی	۱۵	۸	۷
۲۔	ارشبھی	۲۳	۱۶	۷
۳۔	گندھاری	۲۳	۱۶	۷
۴۔	مدھما	۲۳	۱۶	۷
۵۔	پنچمی	۲۳	۱۶	۷
۶۔	دھیوتی	۲۳	۱۶	۷
۷۔	نشادی	۲۳	۱۶	۷
	کل وَکرت جاتیاں	**۱۵۳**	**۱۰۴**	**۴۹**

۳۔ مرکب (سمسر گجا) وکرت جاتی:

شدھ جاتی کی وَکرت جاتیوں کو جب ایک دوسرے کے ساتھ مرکب کیا جاتا ہے اُسے سمسر گجا وَکرت جاتی یعنی مرکب جاتی کہتے ہیں۔ یہ جاتیاں کل گیارہ مرکبات پر مبنی ہیں۔ ایک وکرت جاتی کو جب دوسری وَکرت جاتی کے ساتھ ملایا جاتا ہے تو یہ وَکرت مرکب جاتی یعنی سمسر گجا وکرت جاتی کہلاتے ہیں۔ ان کی تعداد گیارہ ہے۔ جن کو نیچے نقشے میں دکھایا گیا ہے۔

نقشہ مرکب وکرت جاتی

نمبر شمار	مرکب وَکرت جاتی نام	مرکبات جاتی
۱۔	شڈج کیسکی	شڈ جی اور گندھاری
۲۔	شڈج اودِشیاوا	شڈ جی، گندھاری اور دھوتی
۳۔	شڈج مدھما	شڈ جی اور مدھما
۴۔	گندھارا ودِشیاوا	گندھاری، دھوتی، شڈ جی اور مدھما
۵۔	رکت گندھاری	گندھاری، نشادی، پنچمی، مدھما
۶۔	کیسکی	شڈ جی، گندھاری، مدھما، نشادی
۷۔	مدھماودِشیاوا	گندھاری، دھوتی، پنچمی، مدھا
۸۔	کرماروی	نشادی، پنچمی، ارشبھی
۹۔	گندھار پنچمی	گندھاری، پنچمی
۱۰۔	اندھری	گندھاری اور ارشبھی
۱۱۔	نندائینتی	گندھاری، پنچمی، ارشبھی

۴۔ جاتی تقسیم بدرجہ گرام

جاتیوں کو دو گراموں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک شڈج گرام اور دوسرا مدھیم گرام۔ شڈج گرام کی جاتی وہ جاتیاں ہیں جن کے نام میں پہلے شڈج آتا ہے جیسے شڈ جی، شڈج کیسکی، شڈج اودِشیاوا، شڈج مدھیما۔ اِن چار جاتیوں کے علاوہ تین جاتی جن کے نام ارشبھی، دھیوتی اور نشادی ہیں باقی ماندہ گیارہ جاتی مدھیم گرام سے ہیں جو کہ گندھاری، مدھیما، پنچمی، گندھاری، اودِشیاوا، رکت گندھاری، کیسکی، مدھیما اودِشیاوا، کرماروی، گندھاری پنچما، اندھری، نندائینی۔ اسطرح شڈج گرام کی سات جاتی اور مدھیم گرام کی گیارہ جاتی ہیں۔

مندرجہ ذیل نقشے میں تفصیل دی گئی ہے۔

نمبر شمار	نام جاتی	گرام	مرکبات
۱	شڈجی	شڈج	شدھ
۲	شڈج کیسکی	شڈج	شڈجی، گندھاری
۳	شڈجودشاوا	شڈج	شڈجی، گندھاری، دھیوتی
۴	شڈج مدھیما	شڈج	شڈجی، مدھیما
۵	ارشبھی	شڈج	شدھ
۶	دھیوتی	شڈج	شدھ
۷	نشادی	شڈج	شدھ
۸	گندھاری	مدھیم	شدھ
۹	مدھیما	مدھیم	شدھ
۱۰	پنچمی	مدھیم	شدھ
۱۱	گندھارودشاوا	مدھیم	گندھاری، دھیوتی، شڈجی، مدھیما
۱۲	رکت گندھاری	مدھیم	گندھاری، نشادی، پنچمی، مدھیما
۱۳	کیسکی	مدھیم	شڈجی، گندھاری، مدھیما، پنچمی، نشادی
۱۴	مدھیماموودشاوا	مدھیم	گندھاری، دھیوتی، پنچمی، مدھیما
۱۵	کرماروی	مدھیم	نشادی، پنچمی، ارشبھی
۱۶	گندھاراپنچمی	مدھیم	گندھاری، پنچمی
۱۷	اندھری	مدھیم	گندھاری، ارشبھی
۱۸	نندایتی	مدھیم	گندھاری، پنچمی، ارشبھی

۵۔ سمپورن شاڈو، اوڈو جاتی تقسیم:

جاتی کو سُروں کی کل تعداد کے حساب سے بھی تقسیم کیا گیا ہے۔ جس جاتی میں ساتوں سُر ہوں وہ سمپورن جاتی ہے جس میں چھے سُر ہوں اُسے شاڈو جاتی اور جس جاتی کے پانچ سُر ہوں اُسے اوڈو جاتی کہتے ہیں۔

نقشہ جاتی بحساب تعداد سُر

نمبر شمار	نام جاتی	قسم جاتی	سُر خارج (ورجت)
۱۔	کرماروی	سمپورن	-
۲۔	گندھار پنچما	سمپورن	-
۳۔	شڈج کیسکی	سمپورن	-
۴۔	مدھما اودیشیاوا	سمپورن	-
۵۔	شڈجی	سمپورن و شاڈو	نی (شاڈو کی حالت میں)
۶۔	نندا ینتی	سمپورن وشاڈو	سا (شاڈو کی حالت میں)
۷۔	اندھری	سمپورن و شاڈو	سا (شاڈو کی حالت میں)
۸۔	گندھارا ودیشیاوا	سمپورن وشاڈو	رے (شاڈو کی حالت میں)
۹۔	ارشبھی	سمپورن شاڈو و اوڈو	سا اور پا (شاڈو اور اوڈو کی حالت میں)
۱۰۔	گندھاری	سمپورن شاڈو و اوڈو	رے اور دھا
۱۱۔	مدھما	سمپورن شاڈو و اوڈو	گا اور نی
۱۲۔	پنچمی	سمپورن شاڈو و اوڈو	گا اور نی
۱۳۔	دھوتی	سمپورن شاڈو و اوڈو	پا اور سا
۱۴۔	نشادی	سمپورن شاڈو و اوڈو	پا اور سا
۱۵۔	شڈج اودیشیاوا	سمپورن شاڈو و اوڈو	رے اور پا

۱۶۔	شڈج مدھما	سمپورن شاڈو و اوڈو	نی اور گا
۱۷۔	رکت گندھاری	سمپورن شاڈو و اوڈو	رے اور دھا
۱۸۔	کیسکی	سمپورن شاڈو و اوڈو	رے اور دھا

۶۔ جاتی سُر سادھارن (سُروں کی دوہری جگہ)

کئی جاتیوں میں سا، ما اور پا کے سُر دہرے استعمال ہوتے ہیں اور یہ سُر انش کے طور پر استعمال کئے جاتے ہیں۔ اگر کسی جاتی میں نی اور گا کاکلی اور انتر کئے جائیں تو وہ سا اور ما کی جگہ لیں گے۔ کاکلی نی شدھ نشاد سے دو شرتی اونچا ہوتا ہے اور سا کی جگہ لے لیتا ہے۔ اسی طرح گندھار سے انتر گندھار دو شرتی اونچا ہوتا ہے جو مدھیم بن جاتا ہے۔ اسطرح سا اور ما سادھارن یعنی دو سُر ایک ہی جگہ لیتے ہیں۔ ایسے سُروں کا کسی جاتی میں واقع ہونے کو جاتی سُر سادھارن کہتے ہیں۔

۷۔ جاتیوں میں انش سُر اور اِن انش سُروں کی تعداد:

نمبر شمار	نام جاتی	تعداد انش سُر	انش سُر
۱۔	نندیانتی	۱	پا
۲۔	مدھیما اودِشیاوا	۱	پا
۳۔	گندھار پنچمی	۱	پا
۴۔	دھیوتی	۲	رے، دھا
۵۔	گندھارا اودِشیاوا	۲	سا، ما

٦۔	پنچمی	٢	رے، پا
۷۔	نشادی	٣	نی، رے، گا
۸۔	ارشبھی	٣	رے، نی، دھا
۹۔	شڈج کیسکی	٣	سا، گا، پا
۱۰۔	اندھری	٤	رے، گا، پا، نی
۱۱۔	کرماروی	٤	رے، پا، دھا، نی
۱۲۔	شڈج اودِشیاوا	٤	سا، ما، دھا، نی
۱۳۔	رکت گندھاری	5	سا، گا، ما، پا، نی
۱۴۔	گندھاری	5	سا، گا، ما، پا، نی
۱۵۔	مدھیما	5	سا، رے، ما، پا، دھا
۱۶۔	شڈجی	5	سا، گا، ما، پا، دھا
۱۷۔	کیسکی	٦	سا، گا، ما، پا، دھا، نی
۱۸۔	شڈج مدھیما	۷	سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی
	کل تعداد	٦٣	

جاتی گائین قائم نہ رہنے کے کئی وجوہات ہیں۔ ہم نے اوپر دیکھا کہ جاتی گائین کا نظام بہت ہی پیچیدہ اور یہ تعداد کے لحاظ سے بھی زیادہ تھے۔ دوسری وجہ یہ کہ بارہویں صدی عیسوی میں ہندوستان باہری طاقتوں کا شکار رہا جس کا اثر موسیقی پر

بھی پڑا۔ باہر سے آئے ہوئے سنگیت کاروں نے ہندوستانی موسیقی میں بہت ساری تبدیلیاں لائی۔ یہ تبدیلی دوطرح کی رہی۔ ایک جس میں انہوں نے ہندوستانی موسیقی میں اپنے اصول داخل کئے دوسرے وہ جس میں انہوں نے اپنے سنگیت میں ہندوستانی رنگ بھر دیا۔ اس سے ہندوستان میں بہت ساری نئی راگیں وجود میں آگئیں اور بہت سی چیزیں مدغم ہوگئیں۔ آخر کار اس طرح کا نظامِ موسیقی تبدیل ہوگیا اور راگ راگنی نظامِ موسیقی کا چلن شروع ہوگیا۔ اگر غور سے دیکھا جائے جاتی نظامِ موسیقی سالمی طور ختم نہیں ہوا بلکہ جاتی کے اجزاء راگوں میں عملی طور موجودہ زمانے میں بھی رائج ہیں۔

جاتی گائین کے تیرہ لکھشن

(شناختی عنصر)

جاتی گائین کا رواج راگوں کے نظامِ موسیقی سے پہلے رائج تھا۔ جس طرح راگوں میں کئی جُز ہوتے ہیں جیسے آروہ، اوروہ ستھائی، انترا وغیرہ اسی طرح جاتی گائین میں بھی ایسے ہی عناصر ہوتے تھے جن کو جاتی گائین کے شناختی عنصر یا جاتی لکھشن کہتے ہیں۔ بھرت اور متنگ نے صرف دس لکھشن بیان کئے ہیں لیکن سنگیت رتنا کر میں اِن کی تعداد تیرہ بتائی گئی ہے۔ اِن شناختی عناصر (لکھشنوں) کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

۱۔ گرہ	۲۔ انش	۳۔ تار
۴۔ مندر	۵۔ نیاس	۶۔ اُپنیاس
۷۔ سنیاس	۸۔ ونیاس	۹۔ بہتوم
۱۰۔ الپتوم	۱۱۔ انترمارگ	۱۲۔ شاڈو
۱۳۔ اوڈو		

اِن ہی تیرہ شناختی عناصر سے پتہ چلتا ہے کہ جاتی کون سی ہے اسی لئے اس کو جاتی شناختی عناصر بھی کہا جاتا ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں انہیں جاتی لکھشن کہتے ہیں۔

یہی عناصر راگوں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ بیشتر عناصر سے راگوں کو پہچاننے میں مدد ملتی ہے اور صحیح راگ کا پتہ چلتا ہے۔ بہرحال بھرت اور متنگ نے سنیاس ، ونیاس اور انتر مارگ کا ذکر نہیں کیا ہے۔

جاتی لکھشن (جاتی شناختی عناصر) کا تفصیلی جائیزہ:

۱۔ گرہ

جس سُر سے جاتی (یعنی گانا) شروع کیا جاتا ہے اُسے گرہ کہا جاتا ہے۔ عام فہم زبان میں بھی ہم اس لفظ کو استعمال کرتے ہیں۔ جیسے گرہ پرویش یعنی پہلی بار گھر میں قدم رکھنا۔ اگر کسی گانے کا گرہ سُر بگڑ جائے گا تو وہ گانا سننے والوں پر بے اثر ثابت ہوگا۔ گرہ وہ سُر ہے جس سے ہم راگ کو شروع کرتے ہیں۔ اُستادوں نے شروعاتی سُروں کو مختلف راگوں کے لئے متعین کر کے رکھے ہیں۔

۲۔ انش (یا اَمسا)

اَمسا یا انش کا لغوی معنی حصہ ہے لیکن موسیقی کے حوالے سے اس کا مطلب سب سے زیادہ استعمال میں لایا جانے والا سُر ہے۔ یہ جاتی گائین میں ایسا سُر ہے جو سارے سُروں کا محور بن جاتا ہے۔ اسی کے اردگرد پوری جاتی یا راگ گائی جاتی ہے۔ انش سُر کو آجکل کے سنگیت میں وادی سُر کہلاتے ہیں۔ وادی سُر کا یہ مطلب نہیں کہ زیادہ دیر تک سُر دکھائی دے بلکہ اہمیت کے ساتھ استعمال ہونے کو وادی سُر کہتے ہیں۔ جو سُر کسی راگ میں زیادہ استعمال ہوا لیکن اہمیت کے ساتھ نہیں بلکہ تعداد اور وقت کے حساب سے استعمال کیا جائے اُس سُر کو بہتو سُر کہتے ہیں۔

وادی سُر سے راگ میں سموادی ، انو وادی ، وِوادی سُروں کا اندازہ ہوتا ہے۔

۳۔ تار

جاتی گائین میں تار سپتک کا آخری سُر جاننے کیلیئے اصول رکھا گیا تھا۔اس اصول کے تحت مندر سپتک کا انش سُر کو چار سُروں کا اضافہ کر کے وہی سُر تار سپتک کا آخری سُر مانا جاتا تھا جسے تار کہلاتے ہیں۔مثال کے ظور پر اگر کسی جاتی میں مندر سپتک کا سا سُر انش ہوگا تو پا سُر تار سپتک کا تار مانا جائے گا۔اس کے آگے کے سُر اُس جاتی میں استعمال نہیں کر سکتے۔اسطرح پنچم سُر اس جاتی کا تار ہوگا۔

۴۔ مندر

جاتی گائین میں مندر سپتک میں پہلے انش سُر کو لیا جاتا تھا۔اسی سُر کو مدھیہ سپتک کا آخری سُر مانا جاتا تھا۔مندر سپتک کے انش سُر کو مندر کہا جاتا تھا۔

۵۔ نیاس

جس سُر پر گانے کی بندھش ختم ہوجاتی ہے اسے نیاس کہا جاتا ہے۔جاتی گائین میں اٹھارہ جاتیوں میں بائیس نیاس سُر ہیں۔اس کا ذکر سابقہ اقتباس میں کیا گیا ہے۔

۶۔ اُپنیاس

جیسا کہ پہلے بیان کیا جاچکا ہے کہ جاتی گائین میں بندھش کے ذیلی حصے کے اختتامی سُر کو اُپنیاس کہتے ہیں۔اٹھارہ جاتیوں میں ستاون (۵۷) اپنیاس ہیں۔

۷۔ سنیاس

جاتی گائین میں کئی حصے ہوتے ہیں۔جاتی گائین میں پہلی بندھش کے ذیلی حصے

کے اختتامی سُر کو سنیاس کہتے ہیں۔

۸۔ وِنیاس

جاتی گائین میں اگر پانچ حصے ہیں ان پانچ حصوں (موسیقی میں اِن حصوں کو بداری کہتے ہیں) میں ذیلی حصے ہوتے ہیں۔ بندھش کے اِن حصوں میں شاعری کے کئی بند ہوتے ہیں یعنی کئی شعر ہوتے ہیں۔ ان شعروں کو پدا کہا جاتا تھا جو کہ ذیلی حصے کا جُز ہوتا تھا۔ اس جز کو گانے کے آخری سُر کو وِنیاس کہتے ہیں۔ جُزوی حصے دو طرح کے ہوتے ہیں ایک گیتابداری اور دوسرا پد بِداری۔ جس سُر پر ان بندھشوں کے حصوں کا آخری سُر ہوگا اُس کو ونیاس کہتے ہیں۔ وِنیاس سُر کوئی بھی سُر ہوسکتا ہے جیسے وادی، سموادی، انش۔

۹۔ بہتو

جو سُر بہت زیادہ استعمال کیا جائے اسے بہتو کہا جاتا ہے۔ کسی کسی راگ میں اگر کوئی سُر زیادہ وقت اور زیادہ تعداد سے استعمال ہوتا ہو اُسے بہتو سُر کہا جاتا ہے۔

۱۰۔ الپتو

جاتی گائین میں جس سُر کا ہلکا استعمال ہو الپتو کہلاتے ہیں۔ الپتو کا لغوی معنی کمزور کے ہیں۔ یہ ایک سُر سے دوسرے سُر تک جانے کا ذریعہ ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں: لنگن اور ابھیاس۔

لنگن وہ سُر ہے جس کا استعمال نہ کیا جائے اور النگن وہ سُر ہے جس کو آروہ اوروہ میں استعمال کیا جائے۔

ابھیاس وہ سُر ہے جو آروہ یا اوروہ میں ہٹایا جائے۔ اَن ابھیاس وہ سُر ہے جو راگ یا جاتی کی خوبصورتی بڑھائے اور بہت کمی کے ساتھ استعمال کیا جائے۔

۱۱۔ انتر مارگ

وہ سُر جسے استعمال کر کے کلاکار کی فنکاری کا مظاہرہ ہو اور اس کا استعمال محدود ہو انتر مارگ کہلاتے ہیں۔

۱۲۔ شاڈو

جس جاتی یا راگ میں چھے سُروں کا استعمال ہو شاڈو کہلاتے ہیں۔ جیسے راگ بھاگیشوری۔

۱۳۔ اوڈو

جس جاتی یا راگ میں پانچ سُروں کا استعمال ہو اوڈو کہلاتے ہیں۔ جیسے راگ مالکونٹ۔

راگ راگنی نظامِ موسیقی

جاتی گائین یعنی جاتی طریقہ موسیقی کے بعد راگ راگنی نظامِ موسیقی رائج ہونا شروع ہوا۔ جاتی گائین کا معنی تال میں گانا۔ جاتی گائین کا نعم البدل راگ اختیار کیا گیا۔ تقریباً گیارہویں صدی عیسوی میں جاتی گائین زوال پزیر ہوا اور راگ راگنی طرزِ موسیقی رائج ہونے لگا۔ اس بات کی تفصیل پہلے ہی دی جا چکی ہے کہ گیارہ اور بارہویں صدی عیسوی سے ہندوستان میں باہری طاقتوں کا وارد ہونا شروع ہوگیا تھا۔ باہری طاقتوں کا ہندوستان پر بُرا یا اچھا اثر تھا لیکن اس بات سے کسی کو انکار نہیں کہ سنگیت کے میدان میں علمی و عملی طور ترقی ہوئی اور باہری موسیقی کا امتزاج ضرور ہوا۔ موسیقی کے نئے دروازے کھل گئے ، باہری موسیقاروں کی بہتات ہوئی اور اس طرح ہندوستانی سنگیت پر مثبت اثر پڑا۔ ہندوستان میں جو بھی کوئی موسیقی کی کتاب تھی وہ سنسکرت میں لکھی گئی تھی۔ مسلمان حکمران ہندوستان آکر ہندوستانی زبانوں سے ناآشنا تھے اسلئے انہوں نے ہندوستانی موسیقی کا بغور جائیزہ لینے کے لئے اپنی زبانوں میں ترجمہ کیا جن میں فارسی زبان سرِ فہرست تھی۔ انہوں نے موسیقی کی کتابوں کو فارسی میں ترجمے کرنا شروع کیا۔ مسلمان حکمرانوں کے زمانے میں جو کتابیں وجود میں آئی اُن کی فہرست نیچے دی گئی ہے۔ اِن کتابوں کو

سنسکرت سے اردو و ہندی زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہے اور کئی نئی کتابیں لکھی بھی گئی۔

۱۔ گنیات المنیا : یہ کتاب ابولمظفر فیروز شاہ 75-1374 کی حکومت میں لکھی گئی ہے۔اس کتاب کے مصنف کے بارے میں کوئی پتہ نہیں ہے۔اس کتاب میں ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ یہ کتاب فارسی زبان میں لکھی گئی ہے اور اس کا انگریزی ترجمہ شہاب سرمدی صاحب نے کیا ہے۔اس کتاب کو شائع کیا ہے ناردرن بک سنٹر 4221/I انصاری روڈ دریا گنج ، نئی دلی ۔

۲۔ لہجاتِ سکندر شاہی: سکندر لودھی کے زمانے میں لکھی گئی 1489 - 1516 مصنف کا نام عمر سامایحییٰ الکابلی ہے۔

۳۔ نوروز نامہ : مصنف ابراہیم عادل شاہ (1580-1627) ۔ اس کتاب میں راگوں کی بندھشوں کے گیت لکھے گئے ہیں جہاں گیر نے اس کتاب کیلئے مصنف کی بڑی تعریف کی ہے۔

۴۔ پارِجاتک: یہ کتاب اورنگ زیب کے زمانے میں لکھی گئی ہے۔اس کتاب کا مصنف مرزا روشن ضمیر ہے اور فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔یہ کتاب دراصل پنڈت اہوبل کی سنگیت پارِجات کا فارسی ترجمہ ہے۔

۵۔ تشریح الموسیقی: یہ کتاب بودھ پرکاش کا ترجمہ ہے جو تان سین کے زمانے میں لکھی گئی تھی۔اس کا مصنف محمد اکبر ارزنی ہے۔

۶۔ رسالہ ذکرِ مغنیانِ ہند: اس میں بیس موسیقاروں کے بارے میں تفصیل دی گئی ہے۔اس کا مصنف عنایت خان راسخ (1734-35) ہے۔

۷۔ تحفت الہند: یہ کتاب اورنگ زیب کے زمانے میں لکھی گئی ہے (1645-46)اس کا مصنف مرزا خان ہے۔

۸۔ راگ درپن: یہ کتاب فقیر اللہ سیف خان کی لکھی ہوئی کتاب ہے (1662-63)۔ یہ کتاب سنسکرت کی منکتوہل کا فارسی ترجمہ ہے۔اس میں راگ راگنی کے بارے میں مفصل بیان ہے۔

۹۔ شمس الاسوت: قاضی حسن کی فارسی کتاب سنگیت درپن جو کہ سنسکرت میں لکھی گئی ہے اُس کا ترجمہ ہے۔ یہ کتاب اورنگ ذیب کے زمانے میں لکھی گئی ہے۔

۱۰۔ صدرالبہار: اس کتاب کا مصنف قاضی حسن ہے اور اورنگ زیب کے زمانے میں لکھی گئی ہے۔اس میں راگ راگنی کے بارے میں بھی لکھا گیا ہے۔

۱۱۔ اصول النغمات آصفی: اس کتاب کا مصنف غلام رضا بن محمد پناہ۔اسی کتاب میں بلاول تھاٹ کو بنیادی تھاٹ مانا گیا ہے۔

اِن کے علاوہ موسیقی پر اور بھی بہت ساری کتابیں لکھی گئی ہیں جن سے موسیقی کا فن بہت حد تک محفوظ رہا۔اس طرح موسیقی پر بہت کام کیا گیا۔اس طرح کی کوششوں سے باہر سے آئے ہوئے سنگیت کاروں نے یہاں کی موسیقی دیکھی اور

پرکھی۔ اُس زمانے میں ہندوستان کے جو موسیقار تھے انہوں نے باہر کا سنگیت سُنا اور اس کا اثر بھی قبول کیا۔ یہ سلسلہ صدیوں سے چلتا رہا۔ ایک بادشاہ کسی ایک ملک کا ہوتا تھا اور دوسرا بادشاہ دوسرے ملک سے تعلق رکھتا تھا۔ اس وجہ سے ہندوستانی موسیقی مسلسل تبدیلیوں کی شکار رہی۔ اس امتزاج کا نتیجہ یہ ہوا کہ جاتی گائین زوال پزیر ہوا اور راگ راگنی کا نظامِ موسیقی رائج ہونے لگا۔ راگ راگنی رائج ہونے کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ مقام اور دستگاہا کے اپنے اصول ہوتے ہیں اس کے متبادل جاتی سنگیت کے بھی اپنے لکھشن تھے۔ یہ دونوں اصول اور لکھشن مقام اور جاتیوں میں عمومی طور مشترکہ تھے۔ اس لئے راگ راگنی طرزِ موسیقی قبول کرنا زیادہ دشوار نہیں تھا۔ ہندوستانی موسیقاروں نے راگوں اور اُن کے نام تھاٹوں کی بنیاد پر ترتیب دینا شروع کیا۔ تھاٹوں اور موسیقی کے سکیلوں کے سلسلے میں ترکستان کے ایک مشہور موسیقار اور دانشور پیدا ہوئے جنکا نام ابو ناصر الفرابی (950-872ء) ہے انہوں نے بھی موسیقی پر بہت کچھ لکھا۔ ایران، ترکی، اور عربی موسیقی پر لکھنے والے اور بھی بہت سارے دانشور ہوئے جن میں ابو سینا (وفات 1037ء) ،راضی (وفات 1209ء)، مرتی (وفات 1435ء)، شامل ہیں۔ مشرق وسطیٰ کے اِن دانشوروں کی وجہ سے وہاں کی موسیقی میں بھی بدلاو ہوتا رہا تھا۔ ایران میں موسیقی کی بندشوں کو پہلے پردہ کے نام سے جانا جاتا تھا۔ لیکن بعد میں دستگاہ کا نام دیا گیا اور عرب میں مقام کے نام سے جاننے لگا۔ آجکل اِن ہی دستگاہا کو مقام کا نام دیا جاتا ہے۔

بہر حال راگ سنسکرت لفظ ہے اور راگ کا لغوی معنی سُروں میں آواز نکالنا۔ جس وضاحت سے راگوں کو گایا بجایا جاتا ہے اُس لحاظ سے راگ کا لفظ معنی کے اعتبار سے ناکافی ہے۔ بہر حال راگ راگنی کا نظامِ موسیقی صرف شمالی ہندوستان تک ہی محدود رہا کیونکہ ہندوستان میں جو بھی اُس دور میں وارد ہوا وہ زمینی راستے سے آگیا اسی لئے شمالی حصے پر اس کا زیادہ اثر رہا۔

راگ راگنی نظامِ موسیقی کے حساب سے چھے راگوں کو خاص مانا گیا۔ اِن کو ایک گھر کی حیثیت کے طور پر مانا جاتا تھا جن کو مرد کے زمرے میں رکھا۔ اِن چھے راگوں کی پانچ راگنیاں، آٹھ بچے اور آٹھ بیویاں ہیں۔ کل راگ راگنیوں کا حساب اس طرح ہے۔

تفسیر	عدد	کل تعداد
خاص راگ	٦	٦
٦ راگوں کی ۵ راگنیاں	٦x۵	٣٠
٦ راگوں کے ٨ بچے	٦x٨	۴٨
٦ راگوں کی ٨ بیویاں	٦x٨	۴٨
کل تعداد راگ راگنیاں		١٣٢

اس طرح کل راگ راگنیوں کی تعداد ایک سو بتیس (132) ہے۔ راگ راگنیوں کے بارے میں مستند کتابوں میں جو بڑے سنگیت کاروں نے قلم بند کیا ہے مختلف نظریات رکھتے ہیں۔ کچھ کتابوں میں راگ راگنیوں کے بارے میں جو رائے

دی گئی ہے وہ نیچے بیان کیا گیا ہے۔

نٹ شاستر:

یہ کتاب تقریباً دوسری صدی میں لکھی گئی ہے۔ اس کتاب کو بھرت مُنی نے لکھا ہے۔ سنگیت کار اسی کو بھرت مت کہتے ہیں۔ اس کتاب میں نہ تو راگ کا نام ہے اور نہ ہی راگوں کے بارے میں کوئی تفصیل۔ انہوں نے اٹھارہ جاتیوں کو دو گراموں میں تقسیم کیا ہے جو سات شڈج گرام کی اور گیارہ مدھیم گرام کی ہیں۔ یہی اٹھارہ جاتیاں دتہ لم میں بھی بیان کی گئی ہیں جو کہ دتل کا لکھا ہوا گرنتھ ہے۔

برہادیشی:

متنگ کی یہ کتاب چوتھی سے ساتویں صدی کے درمیان لکھی گئی ہے۔ اس کتاب میں پہلی بار راگ کے لفظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس زمانے میں سات جاتیاں تھیں جن میں سے ایک جاتی راگ ہوا کرتی تھی۔

سنگیت مکرند:

سنگیت مکرند کتاب کا مصنف نارد ہے۔ اس کتاب میں سب سے پہلے راگوں کو پُلنگ، ستری لنگ، اور نپنسک لنگ جیسے حصوں میں بانٹا گیا تھا۔ نارد کے مطابق مردانہ راگ ۲۱ ہیں، زنانہ راگ ۲۴، اور نپنسک راگ ۱۳ ہیں۔ اس کتاب میں جن راگوں کا ذکر کیا گیا ہے اُن میں سے کئی راگیں آج بھی گائی بجائی

جاتی ہیں۔ راگ شری ٗ راگ بھوپالی، چھایانٹ، وسنت، سوراشٹر (سورٹا)، شدھ سارنگ، بھروی، سیندھوی، گندھاری، دیشی، بلاولی، نارئنی، میگھ رنجنی، للت، دھناشری، ساوری، اور شنکر بھرن۔ ہندوستانی سنگیت میں نارد نے پہلی بار راگوں کو مقررہ وقت پر گانے بجانے کے بارے میں لکھا۔

سنگیت رتناکر:

یہ کتاب تیرہویں صدی میں سارنگ دیو نے لکھی ہے۔ اس میں انہوں نے اپنے زمانے میں رائج راگوں کو دیشی اور مارگی راگوں میں تقسیم کیا۔ مارگی راگوں کے چھے بھید بتائے۔

۱۔ گرام راگ ۲۔ اُپ راگ ۳۔ نشدھ راگ

۴۔ بھاشاراگ ۵۔ وبھاشاراگ ۶۔ انتر بھاشاراگ

دیشی راگوں کے چار بھید مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ راگانگ ۲۔ اُپانگ ۳۔ بھاشانگ ۴۔ کریانگ

راگ راگنی نظامِ موسیقی کی بنیادی درجہ بندی کافی سکیل سے ہوتی تھی۔ راگ راگنی میں چارمتوں کو بنیاد مانی جاتی ہے۔ اور اِن متوں میں الگ الگ ماتاؤں کے مختلف نظریات تھے۔ وہ ماتائیں (یامت یعنی ماننے والے) مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ برھامت (شِومت) ۲۔ بھرت مت

۳۔ ہنومان مت ۴۔ کالی ناتھ مت

برھمامت:

برھمامت کے مطابق راگیں چھے ہیں اور اِن کی پانچ پانچ راگنیاں ہیں۔ اس کی تصدیق کسی مستند کتاب سے نہیں ہوتا لیکن رشیوں نے اسی تعداد کو بتایا ہے۔

ان راگ راگنیوں کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

نمبر شمار	راگ	راگنیاں	تعداد
1	بھیرو	بھیروی، گُرجری، رام کلی گُن کلی، سندوی، بنگالی	5
2	شری	مالاسری، تروینی، گوری کیدار، مدھومادھوی، پہاڑی	5
3	میگھ	ملہاری، سورٹھ، ساویری کوشک، گندھاری، ہراسنگری	5
4	بسنت	دیشی، دیواگری، وراٹی توڑی، للت، ہنڈول	5
5	پنچم	وِبھاشا، بھوپالی، کرناٹ واراہمسکا، مالوی، پٹ منجری	5
6	نٹ	کاموِد، کلیانی، ابھیری نٹکا، سارنگی، ہمیر	5
کل راگ	6	کل راگنی	30

بھرت مت:

بھرت مت کے مطابق چھے راگیں اور اِن کی پانچ راگنیاں پانچ بیٹے اور پانچ بہویں ہیں۔ تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

نمبر شمار	راگ	راگنی	بیٹا	بہو
1	بھیرو	مدھومادھوی	بلاول	رام کلی
		بھیروی	پنچم	سُہا
		بنگالی	دیسا کھیا	سُگھرائے
		براری	دیوگندھار	پٹ منجری
		سیندوی	وِبھاشا	توڈی
2	مالکونث	گھن کلی	سوما	سورٹھ
		کھمباوتی	پراسانا	ترویٖنی
		گرجری	بڈہنس	کرناٹ
		بھوپالی	کاٹمبا	آساوری
		گوری	بنگالا	گودھاگری
3	ہنڈول	بلاول	رکھب ہسا	کیدار
		دیساکھی	وسنت	کاموڈ
		للت	لوک ہسا	بہاگڑا
		بھیم پلاسی	گندھارو	کافی
		مالوی	للت	پرج

4	دیپک	نٹ	شدھ کلیان	بڑہنس
		ملہاری	سوراٹھی	دیس وراٹی
		کیدار	دیسکار	وراٹی
		کانہڑا	ہمیر	دیوگری
		بھریکا	مارو	سندھارا
5	شری	وسنت	نٹ	شیام
		مالوی	چھایانٹ	پوریا
		مالسری	کانہڑا	گُرجری
		شہانا	یمن	ہامبری
		دھناشری	شنکربھرن	اڈھانا
6	میگھ	سارنگا	بہادری	پہاڑی
		بنگا	نٹ نارائن	جینتی
		گاندھرو	مالوی	گندھاری
		ملہاری	جیتی	پوروی
		مُلتانی	کامود	جے جے ونتی
	6	30	30	30

ہنومان مت:

اس مت کے ماننے والوں کے مطابق چھے راگیں اور پانچ پانچ راگنیاں ہیں۔ اس مت کے ماننے والے تان سین تھے اور اسی مت کی راگوں کو آگے بنیاد مانا گیا۔ تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

نمبر شمار	راگ	راگنی	تعداد
1	بھیرو	مدھیمادھی، بھیروی، بنگالی برائکا، سندھوی	5
2	کوشک	توڈی، کھمباوتی، گوری گن کری، کاکوبا	5
3	ہنڈول	بلاولی، رام کری، دیسا کھیا پٹ منجری، للت	5
4	دیپک	کیدار، کانہڈا، دیسی کامودی، نائکا	5
5	شری	وسنت، مالوی، مالسری دھناسکا، آساوری	5
6	میگھ	ملہاری دیسکار، بھوپالی گرجری، ٹنکا	5
کل راگ	6	کل راگنی	30

کالی ناتھ مت:

اس کی چھے راگیں اور ہر ایک راگ کی چھے چھے راگنیاں ہیں جن کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

نمبر شمار	راگ	راگنی	تعداد
1	سری	گوری، کولہالا، دھوالا راد ھارنگی، مال کوشکا، دیوگندھار	6
2	پنچم	تروینی، ہستن تر تہا، ابھیری، کوکب ، براری، آساوری	6
3	بھیرو	بھیروی ، گرجری ، بلاول ، بہاگ ، کرناٹ، کانہڈا	6
4	میگھ	بنگالی ، مدھورا ، کامود ، دھنا شری ، دیوا تیرتھی، دیوالی	6
5	نٹ نارئن	دیوالی ، تلنگ ، پوروی ، گندھاری ، راما، سندھو ملہاری	6
6	وسنت	اندھالی ، کھمکی ، پٹ منجری ، گودھا گری، تنکا، دیوساکھ	6
کل راگ	6	کل راگنی	36

اگر آپ اوپر دئے گئے متوں میں راگ بھیروی کے ضمرے میں راگوں کی تفصیل دیکھیں گے تو ہر ایک مت اپنے اپنے حساب سے راگوں کی فہرست پیش کرتے ہیں۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ جس زمانے میں اُوپر دئے گئے متوں کا رواج تھا اور جو راگ راگنیوں کا نظام تھا وہ آجکل کی راگوں کے ساتھ میل نہیں کھاتا۔ہم ان راگوں کو آج کل کے تھاٹوں میں تقسیم نہیں کر سکتے ہیں۔مثال کے طور پر راگ مالکونس کو مالو کوشک، مال کوش، مال کیس وغیرہ کے نام دئے گئے ہیں۔سنگیت درپن میں اس کے سُر سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی، سا دئے گئے ہیں جبکہ مالکونس راگ میں سا، کومل گا، شدھ ما، کومل دھا، کومل نی سُر لگتے ہیں اس طرح راگ راگنی نظام میں مبالغہ تھا۔اسی لئے راگ راگنی نظامِ موسیقی آہستہ آہستہ بچھڑتا گیا۔

راگ راگنی کا نظام موسیقی کو جناب غلام رضا بن محمد پناہ جو ماہر موسیقار تھا نے رد کیا۔ انہوں نے اصول النغمات آصفی 1793ء اگست میں شاہ صابر علی کی استداء پر قلم بند کی جس میں انہوں نے راگ راگنی کا طریقہ رد کر کے بلاول تھاٹ کو صحیح بتایا اور راگوں کا طریقہ تبدیل کیا۔راگ راگنیاں، بیٹے بہو کا طریقہ علم موسیقی کے ساتھ میل نہیں کھاتا تھا اور راگ راگنیوں کے درمیان کسی طرح کی کوئی بنیاد بھی قائم نہیں تھی۔انہوں نے ہنومان مت کی چھے راگوں اور تیس راگنیوں کو سُروں کے اعتبار سے بلاول تھاٹ کو بنیاد مان کر راگوں کو نئے سرے سے تشکیل دی۔کبر کے دربار میں میاں تان سین ہنومان مت سے ہی تعلق رکھتا تھا۔تان سین کی راگیں آج بھی ہندوستان میں اونچے مقام کی راگیں مانی جاتی ہیں۔راگ راگنی طرزِ موسیقی رد ہونے کے بعد تھاٹوں کی بنیاد پر باضابطہ راگوں کا نظام شروع ہوا۔

سپتک میں سُروں کی ترتیب

(Music Scales)

موسیقی میں سُروں کے پورے مجموعے کو سپتک کہتے ہیں۔ ایک سپتک میں سات بنیادی یا شدھ سُر ہوتے ہیں۔ جیسے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ سات سُروں کو کومل اور تیور ملانے سے بارہ سُر بن جاتے ہیں۔یہ پورا مجموعہ ایک سپتک (Musical Scale) کہلاتا ہے۔ سنگیت میں سُر سپتک کی تاریخ قدیم ہے۔ مستند کتابوں سے ہی ہمیں سپتک کی بناوٹ اور تاریخ کے بارے میں جانکاری حاصل ہوتی ہے۔ عام آدمی جو موسیقی سے نا آشنا ہو اُس کیلئے سپتک کا سمجھنا مشکل ہے۔ عملی طور سمجھنے کیلئے اگر کسی شخص کو موسیقی کا شوق ہے اور موسیقی کے سُروں کے بارے میں جاننے کی چاہت رکھتا ہو تو اُسے ایک سنطور لینا ہوگا۔ اگر سنطور پر گانا نکالنا مطلوب ہے تو حسبِ ضرورت تاروں کو جوڑنا پڑے گا اور اُس گانے کی تمام آوازوں کو ایک ایک تار کے ساتھ ملاتے جانا ہوگا۔ تاروں کی آواز کو گانے کے سُروں کے ساتھ برابر کرنے کیلئے کھونٹیوں کو کسنا یا ڈھیلا تب تک کرنا پڑے گا جب تک ساری آوازیں صحیح سُروں تک نہ پہنچ جائیں۔ آپ کو جب اطمنان ہوگا کہ یہ گانا صحیح ترتیب میں ہوا اور گانے کے تمام سُر برابر نکل رہے ہیں تب جا کر اور ساتھیوں

کو سنانے کی دعوت دے سکتے ہیں۔ قدرتی طور آپ کو دوسرے گانوں کی بھی فرمائیش آئے گی۔ آپ اُس وقت کوشش کریں گے لیکن آپ سے یہ ممکن نہیں ہوگا۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ اس کی وجہ یہی ہے کہ آپ کے سنطور میں بہت ساری تاریں اُس گانے کے سُروں کے برار نہیں ہیں۔ آخر کار آپ یہ کہنے پر مجبور ہوں گے کہ اس گانے کو آپ بجا نہیں سکتے۔ آپ کو اور تاریں نئے سرے سے جوڑنی ہونگی تا کہ مذکورہ گانا بھی سنطور پر بجایا جا سکے۔ مزید تاریں یا تو اونچی لگانی پڑیں گی یا پھر نیچے سُروں کی تاریں جوڑنی ہونگی۔ اگر آپ اسی طرح یہ گانا نکالنے میں کامیاب ہو گئے تو حسبِ ضرورت تاریں لگائیں لیکن یہ عمل ہر وقت ممکن نہیں ہے۔ اس مسئلے کو حل کرنے کیلئے آجکل ہمارے پاس ہارمونیم، piano ،key board جیسے ساز ملتے ہیں جن میں سُر ایسے بندھے ہیں کہ ہمیں کسی بھی گانے کو بجانے میں دقعت پیدا نہیں ہوتی۔ زمانہِ قدیم کے سازوں اور جدید سہولیات کا یہی فرق ہے کہ ہمیں ہر کسی گیت کے سُر جاننے کے لئے سنطور کی تاروں پر جدو جہد نہیں کرنی پڑے گی بلکہ بنا بنایا ساز میسر ہے۔ اِن سازوں کو تعمیر کرنے میں موسیقی کے کون سے اصول اور عوامل درکار ہیں جن سے اِن سازوں کے سُروں کی ترتیب قایم کی گئی ہو؟ موسیقی کے سپتک میں سُروں کی مختلف ترتیب ہوتی ہے۔ اس ترتیب سے ہمیں سُروں کے مقام کا پتہ چلتا ہے یعنی کونسا سُر کس جگہ پر ہے۔ سُروں کی اسی ترتیب کو موسیقی کا سکیل یا ہندوستانی موسیقی میں تھاٹ کہا جاتا ہے۔ ہمیں سپتک میں سُروں اور اِن کے امواج کے بارے میں جانکاری حاصل ہوگئی ہے۔ اب ہم موسیقی کے اُن اصولوں کو جاننے کی

کوشش کریں گے جن سے ہمیں سُروں کی ترتیب یعنی سکیل یا تھاٹ سمجھ میں آجائے۔

سپتک کو انگریزی زبان میں سکیل (scale) کہتے ہیں۔ یہ لاطینی لفظ سے اخذ کیا گیا ہے جس کا معنی سیڑھی ہے۔ جس طرح سیڑھی کے قدم ہوتے ہیں اُسی طرح ایک سپتک (scale) کے پائیدان ہوتے ہیں جو اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر کی طرف ہوتے ہیں۔ سپتک ہندوستانی موسیقی کا سکیل ہے اور سات سُروں کے ایک مجموعے کو کہتے ہیں جو سا سُر سے اگلے سپتک کے سا سُر تک ہوتا ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک سپتک میں سُروں کو کس طرح ترتیب دیا جائے جس سے سپتک کے سُروں کا درمیانہ فرق ہم آہنگ ہو۔ کئی طرح کے سپتک وجود میں آئے۔ اُن کی بناوٹ کے اصول بھی کئی طرح کے رہے۔ اِن میں سے کئی سنے سنائے حدوں پر قائم کئے گئے اور کئی سپتک باضابطہ اصولوں پر مبنی ہیں۔

ہندوستانی سنگیت میں بلاول تھاٹ کو بنیادی سپتک (scale) مانا گیا جبکہ پہلے کافی تھاٹ کو بنیادی سپتک مانا جاتا تھا۔ غلام رضا محمد نے لنغمات آصفی ۱۷۹۳ء میں لکھی جس میں انہوں نے راگ راگنی طریقہ موسیقی کو رد کر کے بلاول تھاٹ کو بنیادی تھاٹ قایم کیا۔ سب سے پہلے ہم بلاول تھاٹ کے سُروں کی ترتیب کا طریقہ دیکھیں گے اور اُس کے بعد باقی ماندہ سپتکوں کے بارے میں جاننے کی کوشش کریں گے۔ یہ بات یہاں پر بیان کرنا اہمیت سے خالی نہیں ہے کہ اس سپتک کی ایجاد صدیوں پہلے ہوئی ہے اور اس کا سہرا سب سے پہلے حکیم فیثا گورث کے سر ہے۔ اُس کے بعد کئی اور لوگوں نے آگے چل کر تنقید کی جس کی بنیاد پر سپتک (Music Scale) میں بہت

ساری ترتیبیں وجود میں آگئیں۔ دانشور اور سائینس دانوں کی مختلف رائے کے مطابق موسیقی کے (تھاٹ) سکیلوں کی تفصیل نیچے بیان کی گئی ہے۔

ا۔ **حکیم فیثا گورث کے سُر سپتک کی ایجاد:** سب سے پہلے حکیم فیثا گورث (569 ق۔م سے 475 ق۔م تک) نے سُر سپتک کے قاعدے کو پیش کیا۔ انہوں نے علم ریاضی کی مدد سے تناسب کے اصولوں کے ذریعے سُروں کے سپتک کا تناسب بتایا۔ جو تناسب انہوں نے بیان کئے وہ اسطرح ہیں۔

۲ : ۳ ، ۱ : ۲ ، اور ۱ : ۱

ان کی وضاحت نیچے بیان کی جاتی ہے۔

حکیم فیثا گورس Pythagorus جو کہ ایک یونانی ریاض دان تھا نے پہلی بار ریاضی کے اصولوں سے سُر سپتک کو ہم معیار بنا دیا جیسے کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ ایک سپتک میں سات سُر ہوتے ہیں۔ ان سات سُروں کو تہہ و بالا کر کے بارہ سُر حاصل کئے جاتے ہیں۔ تار کی لمبائی کے حساب سے اِن سُروں کا درمیانی فاصلہ برابر نہیں ہوتا۔ عملی طور اگر کسی تار کو برابر بارہ حصوں میں تقسیم کریں تو اِن کی آوازیں سُریلی نہیں ہونگی۔ اس کی یہی وجہ ہے کہ موسیقی کے سازوں میں بندھ (Fret) کا مخصوص تناسب رہتا ہے جن سے موسیقی کی آوازیں حاصل ہوتی ہیں۔ یہی تناسب فیثا گورس نے ایجاد کیا۔ حکیم فیثا گورس نے جو تناسب دئے ہیں اُن کا مفصل بیان

نیچے کیا گیا ہے۔

پہلا عمل:

فیثا گورس نے سب سے پہلے 1:1 (یعنی 1/1) تناسب کا ذکر کیا۔ اُس کا کہنا ہے کہ اگر ایک تار کو دو جگہ کسی خالی بجنے والے ڈھانچے کے ساتھ باندھ لیا جائے اور ہاتھ سے ہلائیں تو اس سے آواز نکلے آئے گی۔ اس آواز سے امواج (Frequency) پیدا ہوں گے۔ ہم اسی آواز کو فی الحال بنیادی سُر مان لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر تار کی لمبائی 33 سنٹی میٹر ہے تو اس کو 1/1 سے تقسیم کرنے سے بنیادی سُر یعنی سا سُر حاصل ہوگا۔ اس کا حاصل مندرجہ ذیل طریقے سے نکالا گیا ہے:

1:1 ÷ 33

=1/1 ÷ 33

=1/1 x 33 = 33 سنٹی میٹر

دوسرا عمل:

فیثا گورس کا دوسرا تناسب 2:1 (یعنی 2/1) ہے۔ اوپر دوگئی مثال کے مطابق اگر 33 سنٹی میٹر تار کو 2:1 سے تقسیم کیا جائے تو تار سپتک کا سائر حاصل ہوگا۔

2:1 ÷ 33

=2/1 ÷ 33

=1/2 x 33 = 16.5 سنٹی میٹر

یعنی 16.5 سنٹی میٹر تار کو دبا کر دوسرے آدھے حصے کو بجانے سے تار سپتک کا سا سُر حاصل ہوگا یعنی کھلی تار کے مقابلے میں دوگنی امواج کی آواز نکل آئے گی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں سپتک کا پہلا اور آخری سُر حاصل ہوگیا۔ ہم اسی عمل کو وائلن ساز پر دہرائیں گے۔ وائلن کے برج سے کھونٹی تک کی دوسری تار یعنی D تار کو سا مان لیا جائے۔ اگر اس تار کی لمبائی ۳۳ سنٹی میٹر ہو تو پہلا حصہ 33x1/2= 16.5cm یعنی جب تار کو 2:1 تناسب سے تقسیم کیا جائے۔ اس تار کے آدھے حصے سے تار سپتک کا سا سُر حاصل ہوگا۔

تیسرا عمل:

فیثا گورس نے دوسرا تناسب اس طرح وضع کیا ہے جس سے ہمیں سرگم کے دوسرے اہم سُر کا تناسب حاصل ہوجائے۔ دوسرا تناسب 2 : 3 سے واقف کرایا۔ اس حساب سے اگر ایک تار کو کسی خالی بجنے والے ڈھانچے پر باندھیں اور اس کو مضراب سے بجانے سے سا سُر مان لیا جائے۔ اس تار کی لمبائی اگر ۳۳ سنٹی میٹر ہے تو اس کو 2 : 3 تناسب سے تقسیم کرنا ہوگا۔ اس کو حل کرنے سے ۲۲ سنٹی میٹر حاصل ہوگا۔ یعنی 33x2/3=22cm اس طرح سے ۱۱ سنٹی میٹر تار کو دبا کر رکھنے سے ۲۲ سنٹی میٹر والی کھلی تار کو بجانے سے جو سُر حاصل ہوگا اُس کو ہم پنچم کا نام دیتے ہیں یا صرف پا کے نام سے جانتے ہیں۔ مغربی موسیقی میں اس سُر کو Fifth کہتے ہیں کیونکہ یہ پانچواں (پنچم) سُر ہے۔ اس عمل کو وائلن پر بھی دہرایا جا سکتا ہے اور یہی سُر اُس پر بھی حاصل ہوگا۔ ہمارے پاس اب سا،

دوسرے سپتک کا سا اور پنچم سُروں کے تناسب حاصل ہوئے۔

چوتھا عمل:

اگرایک کھلی تار کو کسی بجنے والے ڈھانچے پر باندھ لیا جائے اور اس کو پنچم سُر مان لیا جائے۔اب تار کو 2 : 3 تناسب سے حصہ بندی کی جائے جیسے سا سُر کو 2 : 3 تناسب سے تقسیم کرنے سے پنچم حاصل ہوا۔اسی طرح مدھیہ سپتک کے پنچم سُر کو اگر 2 : 3 تناسب میں تقسیم کریں تو تار سپتک کا شدھ رے حاصل ہوگا۔یعنی اگر کھلی پنچم سُر والی تار کی لمبائی ۳۳ سنٹی ہو تو ۲۲ سنٹی میٹر کھلی تار بجانے سے دوسرے سپتک کا رے حاصل ہوگا۔رے سُر کی آدھی امواجِ سُر (frequency) مندر سپتک کا رے ہوگا۔ہمارے پاس اب تک سا، رے، پا سُروں کے تناسب حاصل ہو گئے۔

پانچواں عمل:

رے سُر اگر وئیلن ساز پر کھلی تار کو بنایا جائے اور 2 : 3 تناسب سے تقسیم کیا جائے تو اس تار کا بڑا حصہ کھلا چھوڑ کر گز سے بجایا جائے تو شدھ دھا حاصل ہوگا۔لیکن وہ تار سپتک کا دھا سُر ہوگا۔اسی دھا سُر کی آدھی امواج کا سُر مدھیہ سپتک کا دھا سُر بن جائے گا۔ہمارے پاس اب تک سا، رے، پا، دھا سُروں کے تناسب حاصل ہو گئے ہیں۔

چھٹا عمل:

اگر ہم وائلن ساز کی ایک کھلی تار کو دھا سُر کے ساتھ سُر کریں اور اس تار کے

2 : 3 تناسب میں تقسیم کریں تو اس تناسب کے بڑے حصے یعنی 33x1/3=22 cm تار کو کھلے حصے کیطرف چھوڑ کر ضرب دینے سے گا سُر حاصل ہوگا۔

ساتواں عمل:

اگر وائلن کی ایک تار کو گا سُر کے ساتھ ملایا جائے اور 2 : 3 تناسب سے تقسیم کریں تو بڑے والے حصے یعنی ۲۲ سنٹی میٹر کھلے حصے کو بجانے سے نی سُر حاصل ہوگا۔ اب ہمارے پاس سا ' رے، گا، پا، دھا، نی، سُروں کے تناسب ہیں لیکن مدھیم سُر ابھی تک حاصل نہیں ہوا۔

اٹھواں عمل:

اس عمل سے ہمیں مدھیم کا سُر نکالنا مقصود ہے۔ اگر ہم گا سُر کو آدھا سُر بڑھائیں تو ہمیں مدھیم سُر حاصل ہوگا لیکن آدھا سُر کیسے بڑھایا جا سکتا ہے۔ اس آدھے سُر کے تناسب کو کیسے حاصل کیا جائے۔ یہ عمل یعنی آدھے سُر کا فرق ہمیں فیثاغورس کے تشکیل شدہ سکیل بحساب وقفہ سُر سے حاصل ہوگا۔ اس کا ذکر نیچے بیان کیا گیا ہے۔

۲۔ فیثاغورس کا تشکیلِ سکیل بحساب ہم آہنگ تناسب:

فیثاغورس نے دراصل سُروں کی ہم آہنگی کو تناسب کے ذریعے نکالا اور اسی تناسب کو تار کی لمبائی میں استعمال کر کے سُروں کی جگہ ظاہر کی۔ ابھی تک ہم نے سات سُروں میں سے چھے سُروں کی جگہ تار کی لمبائی کے حساب سے نکالی لیکن مدھیم

سُر اُن میں رہ گیا ہے۔ اس سُر کو نکالنے کیلئے ہمیں ایک سپتک سے مدھیم کے تناسب کو حاصل کرنا ہوگا۔ یعنی تار سپتک سا کے تناسب سے پنچم کا تناسب الگ کرنا ہوگا۔ اس سے ہمیں مدھیم سُر کا تناسب حاصل ہو جائے گا یعنی مدھیہ سپتک سا سے مدھیہ سپتک مدھیم کا حصہ مِل جائے گا۔ اس عمل کو حاصل کرنے کے لئے فیثا گورث کے 1 : 2 اور 2 : 3 تناسبوں کا استعمال کرنا ہوگا۔

دو سُروں کا تناسب: 1 : 2 اور 2 : 3 یعنی تار سپتک سا کا تناسب اور دوسرا پنچم کا تناسب (اس کا ذکر اوپر کیا گے جا چکا ہے)۔

اگر ہم تار سپتک سا سے مدھیہ سپتک پا کو تفریق کریں تو ہمیں مذکورہ سُر یعنی مدھیم کا تناسب حاصل ہو جائے گا۔ یعنی 1 : 2 تفریق 2 : 3 کرنا ہوگا۔

سا اور پا سُروں کے درمیان فرق: 3:2 - 2:1

یا

3/2 - 2/1

{دو سُروں کے درمیان فاصلہ جاننے کیلئے موسیقی کے تناسب کے حوالے سے ہمیں مندرجہ ذیل مساوات [equation] کو ذہن نشین کرنا ضروری ہے}

Interval = Ratio

Adding Interval = myltiplying ratios

subtracting Interval = dividing ratios

اس طرح ہمیں حاصل ہوگا: 3/2 ÷ 2/1 = 2/3 x 2 =

4/3

ہم اب تین تناسب کو دوبارہ لکھیں گے جو کہ سا، پا اور تار سپتک کا سا ہے۔

1/1	3/2	2/1
سا	پا	تار سپتک سا

درمیانی ہم آہنگ تناسب (سا سے پا) 3/2 (پا سے تار سپتک سا) 4/3

دوسرے معنوں میں

(۱) سا+رے+گا+ما+پا+ دھا+نی+سا = 2 : 1

(۲) پا+ دھا+نی+سا = 3 : 2

اگر سارے گاما پادھانی سا میں سے پادھانی سا گھٹائیں تو برابر ہوگا

$= 2:1 - 3:2$

$= 3/2 \div 2/1$

$= 2/3 \times 2$

$= 4/3$

یعنی تار سپتک سا سُر سے چار سُر نکالے جائیں برابر ہوگا ما سُر کا تناسب = 4/3 اسطرح سا اور پا کے درمیان 3/2 کا ہم آہنگ تناسب ہے ،سا اور ما سُروں کے درمیان 4/3 ہم آہنگ تناسب ہے۔اب ہم سارے ہم آہنگ تناسبوں کی فرق کی ترتیب بنائیں گے اور وہ مندرجہ ذیل دیۓ گئے ہیں۔

تار سپتک سا	پا	ما	سا
2/1	3/2	4/3	1/1

4/3 اور 3/2 کے درمیان ہم آہنگ تناسب کا فرق نکالنے سے ہمیں ایک سُر کے تناسب کا فرق حاصل ہوگا۔ اس کو عملی طور نیچے طریقے سے حاصل کیا گیا ہے۔

= 3/2 x 3/4 = 3/2 ÷ 4/3 = 3/2 - 4/3

9/8

نیچے دیے گئے نقشے میں انگریزی موسیقی کے حساب (in terms of cents) سے حاصل شدہ تناسب کا موازنہ کیا گیا ہے۔

سُر	انگریزی سینٹ	تناسب	سُر جگہ کا نام (انگریزی)
سپتک	1200	2:1	Octave
پانچواں	702	3:2	perfect fifth
چوتھا	498	4:3	perfect fourth
ایک سُر	204	9:8	perfect second
آدھا سُر	100	1.05946309 (256/243)	semi tone
	1	1.0005777895	cent

تمام سُروں کے ہم آہنگ تناسب کی فہرست اسطرح ہوگی۔

2/1, 3/2, 9/8, 4/3, 1/1

تناسبوں کے درمیان فرق:

تناسب	نام	فرق
2/1 اور 3/2	تار سپتک سا اور پا (اونچا سا اور پانچواں)	4/3
3/2 اور 4/3	پا اور ما (پانچواں اور چوتھا)	9/8
4/3 اور 1/1	ما اور سا (چوتھا اور پہلا)	4/3
2/1 اور 4/3	سا اور ما (اونچا سا اور چوتھا)	3/2
3/2 اور 1/1	سا اور پا (پہلا اور پانچواں)	3/2

اگر ہم بلاول تھاٹ کے سکیل کو ترتیب وار لکھیں تو اس میں پانچ جگہ ایک سُر کا فرق ہوگا اور دو جگہ آدھے سُر کا فرق ہوگا۔ یعنی سا اور رے، رے اور گا، ما اور پا، پا اور دھا ' دھا اور نی کے درمیان ایک سُر کا فرق ہے۔ گا اور ما، نی اور سا کے درمیان آدھے سُر کا فرق ہوگا۔ اوپر دئے گئے نقشے میں کئی سُروں کے تناسب نکالے گئے ہیں۔ اِن کے مطابق باقی سُروں کے تناسب نیچے دئے گئے نقشے میں نکالے گئے ہیں۔

جگہ سُر کی	حساب	تناسب	سُر نام
پہلا سُر	1 کھلی تار یعنی	1/1	سا
دوسرا سُر	1x9/8	9/8	رے
تیسرا سُر	9/8x9/8	81/64	گا
چوتھا سُر	4/3	4/3	ما
پانچواں سُر	3/2	3/2	پا
چھٹا سُر	3/2x9/8	27/16	دھا
ساتواں سُر	27/16x9/8	243/128	نی
آٹھواں سُر	243/128x256/243	2/1	تار سپتک سا

تفصیل:

پہلا سُر: کھلی تار ہے اور اس کا تناسب 1/1 ہے۔

دوسرا سُر: اوپر نکالے گئے ایک سُر کا فرق یعنی 9/8 کو پہلے سُر سے جوڑئے تو دوسرا سُر رے بن جائیگا۔

تیسرا سُر: رے سُر 9/8 کو ایک سُر 9/8 جوڑئے تو 9/8x9/8 = 81/64

چوتھا سُر: 4/3 پہلے ہی نکالا گیا ہے۔

یعنی{4/3= 81/64 x 256/243}

پانچواں سُر: 3/2 یہ بھی پہلے ہی نکالا گیا ہے۔

چھٹا سُر: 3/2x9/8 یعنی پا سُر کو ایک سُر بڑھانا ہے۔ تناسب کو جمع/کرنے

کی صورت میں ضرب کیا جاتا ہے اور 27/16 حاصل ہوگا۔

ساتواں سُر : 243/128 کو آدھا سُر بڑھانا ہے۔

2= 256/243x243/128

آدھے سُر کا تناسب=

گا اور ما کا فرق یعنی 4/3 اور 81/64 یعنی 4/3÷81/64

(256/243= 4/3x64/81=

اسی تناسب کو فیثا گورس کا سکیل کہا جاتا ہے۔

مندرجہ ذیل نقشہ میں میں نے سُروں کے تناسب کو وائلن کی تار کی لمبائی سے حاصل کئے ہیں:

سُر	لمبائی تار	تقسیم لمبائی تناسب متعلقہ سُر کے ساتھ	بجنے والی تار کا حصہ (cm)	بند رہنے والا تار کا حصہ (cm)
سا	33cm	{33÷1/1} - 33	33	0
رے	33cm	{33÷9/8}-33	29.333	3.667
گا	33cm	{33÷81/64}-33	26.074	6.926
ما	33cm	{33÷4/3} - 33	24.750	8.250
پا	33cm	{33÷3/2} - 33	22	11
دھا	33cm	{33÷27/16} - 33	19.556	13.444
نی	33cm	{33÷243/128}-33	17.241	15.759
سا	33cm	{33÷2} - 33	16.50	16.50

(موسیقاروں کو صحیح ڈھنگ سے سمجھنے کے لئے یہ نقشہ تحریر کیا گیا ہے)

فیثا گورث سکیل میں نقص:

جب ہم اس سکیل کا تجزیہ کرتے ہیں تو سُروں کی درمیانہ فرق کا موازنہ آدھا سُر بڑھانے کے حوالے سے سکیل بگڑ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمیں جب رے کومل کی تعدادِ امواج (frequency) نکالنی ہو تو ظاہر ہے کہ اس کے دو طریقے ہیں۔ ایک یہ کہ سا کو آدھا سُر بڑھایا جائے (آدھے سُر کا تناسب پہلے ہی 256/243 معلوم ہو چکا ہے) یعنی سا سُر کا تناسب 1/1 ہے اور اس میں آدھا سُر بڑھائیں گے وہ مندرجہ ذیل حاصل ہوگا:

256/243 + 1/1 = 256/243 X 1/1 = 256/243

اس طرح فیثا گورث کے حساب سے 256/243 رے کومل کا تناسب حاصل ہوگا یعنی 1.053498 بن جائیگا۔ اسی طرح اگر رے سُر کو یہی آدھے سُر کا تناسب کم کیا جائے گا تو رے کومل برابر آجانا چاہئے۔ لیکن جب ہم فیثا گورث کے حساب سے شدھ رے سے یہی آدھا سُر کم کر دیتے ہیں تو نتیجہ الگ نکلتا ہے۔ رے سُر کا تناسب 9/8 پہلے ہی معلوم ہو چکا ہے۔ اس میں جب آدھے سُر کا تناسبتفریق کریں گے تو رے کومل 9/8 - 256/243 = 9/8÷256/243 =

9/8x243/256= 1.06787 بن جائیگا۔ جب ہم سا کو آدھا سُر بڑھاتے ہیں تو 1.053498 آجاتا ہے لیکن جب ہم شدھ رے سے کم کر دیتے ہیں تو 1.06787 ٹون آجاتا ہے۔ جبکہ یہ دونوں برابر آجانے چاہئے۔ اگر ہم ان دونوں ٹون کو سنٹ کے حساب سے موازنہ کریں تو 23 سنٹ کا فرق آجاتا ہے۔ اس طرح یہ

سپتک ہم آہنگ نہیں بنتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس سُر سپتک کو زیادہ دیر تک تسلیم نہیں کیا گیا۔

۳۔ ٹالمیک سُر سپتک (Ptolemaic Tuning)

فیثا گورث سکیل کا فرق نکالنے کیلئے ٹالمیک نے کئی تناسب کا اضافہ کیا۔ ٹالمیک یونانی ماہرِ فلکیات تھا۔ جسکا پورا نام قلیدیس ٹالمی (۸۵ سے ۱۶۵ تک) تھا۔ اس نے سب سے پہلے فیثا گورس کی وکالت کو خارج کیا۔ اس نے فیثا گورث کے تناسب 2:1 اور 3:2 کا متبادل 2:1 , 5:4 , 6:5, تناسب پیش کیا۔ اس کا کہنا تھا سا رے گا + گا ما پا = پا یعنی

$$3/2=5/4 \times 6/5$$

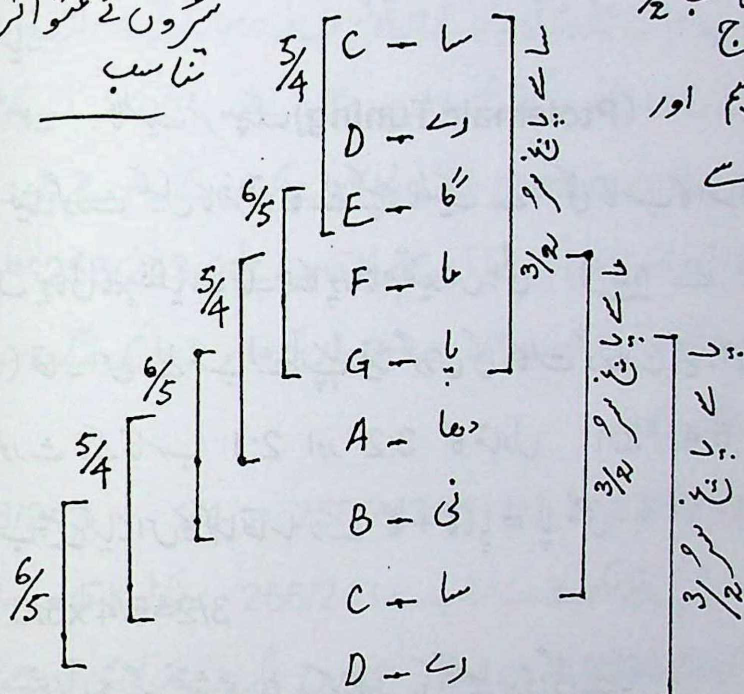
نیچے دیئے گئے نقشے میں اس کے تناسب کی تفصیل دی گئی ہے۔

Unit Name	Pitch Ratio	Cent Value
Octave	2:1	1200 cent
Perfect fifth	3:2	702 cent
Perfect fourth	4:3	498 cent
Perfect major third	5:4	386.3 cent
Perfect minor third	6:5	315.6 cent
Perfect second	9:8	204 cent

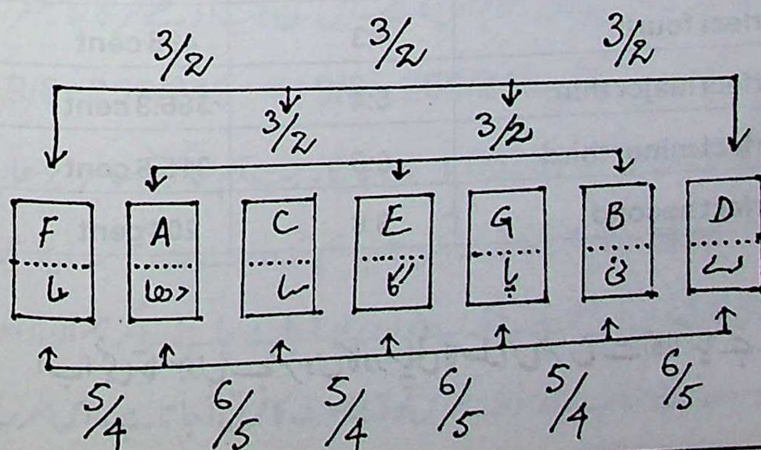
اب انہی تناسبوں سے سُروں کا درمیانی فاصلہ اس طرح سے نکالا گیا ہے۔

دائیں طرف پانچ سروں کا تناسب 3/2 شڈج مدھیم اور پنچم سے

بائیں طرف تین تین سروں کے متواتر تناسب



متبادل نقشہ



سپتک کے ایک سُر کے فاصلے کو 9/8 کا تناسب پہلے ہی بیان کیا گیا ہے۔ باقی ماندہ فاصلے سا سے تار سپتک سا تک اسطرح نکالے جاسکتے ہیں۔

ا۔ سا سے رے تک: 9/8 پہلے ہی ذکر کیا گیا ہے۔

۲۔ رے سے گا تک: سا سے گا 5/4 ، سا سے رے 9/8،

اسلئے سا سے رے = 5/4 - 9/8

= 5/4÷9/8 = 5/4x8/9= 10/9 تناسب ہوگا۔

۳۔ گا سے ما تک: گا سے پا 6/5، ما سے پا 9/8، اسلئے گا سے ما

= 6/5÷9/8 =6/5x8/9 = 16/15

۴۔ ما سے تار سا تک کے تناسب: ما سے پا 9/8، پا سے دھا 10/9، دھا سے نی 9/8، نی سے دھا 16/15

اس سپتک میں ہم آہنگی ہے لیکن اس میں بھی ایک نقص رہا۔ وہ یہ کہ ایک سپتک میں دو فاصلے ہوتے ہیں ایک چھوٹا فاصلہ اور دوسرا بڑا فاصلہ یعنی ایک سُر اور آدھے سُر کا۔ اس سپتک میں تین فاصلے 16/15، 9/8 اور 10/9 ہیں۔ 16/15 ایک سُر کا اور 9/8، 10/9 آدھے سُر کا۔ اسطرح سے اس سُر سپتک میں بھی نقص ہونے کی وجہ سے تسلیم نہیں کیا گیا۔ اس سپتک میں فیثا گورث کے سپتک سے کم فرق ضرور تھا لیکن اس طرح کی فرق کو بھی تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

۴۔ مساوی فاصلہ سُر سپتک Eqally Tempered Scale

سپتک میں سُروں کے درمیانی وقفہ کا حساب کا ایک اور طریقہ ہے جسے لاگ رتھم کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے۔اس کے تیار شدہ نقشہ جات logrythemic table ہر جگہ میسر ہیں۔ جس طرح ایک کلو میٹر میں 1000 میٹر ہوتے ہیں یا ایک فٹ میں بارہ انچ ہوتے ہیں اسی طرح ایک سپتک میں 12 سُر (کومل، شدھ و تیور) ہوتے ہیں جن کو انگریزی میں Tone and Semi-tone کہتے ہیں۔ایک سمی ٹوں ن میں 100 سنٹ (بحسابِ امریکی) ہوتے ہیں۔ اس طریقے سے سُروں کے امواج کو حاصل کرنے کے دوران جمع ،تفریق کو تقسیم اور ضرب سے متبادل کیا جاتا ہے۔ یہ مساوات صرف موسیقی کے تناسبوں کے لئے بروئے کار لانے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں۔اس مساوات کو نیچے دیا گیا ہے۔

Interval = Ratio

Adding Interval = myltiplying ratios

subtracting Interal= dividing ratios

مثال کے طور پر:

۳ سپتک = ۱ سپتک + ۱ سپتک + ۱ سپتک

سپتک تناسب کے لحاظ سے = 2/1+2/1+2/1

= (2x2x2)/1

= 8/1

یعنی تیسرا سپتک اخذ کرنے کیلئے ساز کی کھلی تار کا آٹھواں حصہ لینا ہوگا۔

ایک سُر = s = semitone

تناسب = r = tone

اسی طرح سے ایک سپتک میں بارہ سُر ہوتے ہیں ان کو ہم ایسے بھی لکھ سکتے ہیں۔

ایک سپتک = One Octave = s+s+s+s+s+s+s+s+s+s+s+s

سُر تناسب 2/1 = r+r+r+r+r+r+r+r+r+r+r+r = One Octave

مساوات (Equation) :

$r^{12} = 2$ یعنی ایک تار کو دو حصوں میں بانٹنے سے بارہ سُر تناسب حاصل ہوتے ہیں۔ یعنی کھلی تار مدھیہ سپتک کا سا اور دو حصوں میں بانٹنے سے تار سپتک کا سا حاصل ہوگا۔ مدھیہ سا سے تار سا کے درمیان لاگ رتھم کے ذریعے امواج کو بارہ حصے کرنے سے بارہ سُروں کی امواج حاصل ہوں گی۔ اُس کی مساوات نیچے دی گئی ہے۔

یا $r^{12} = 2$

یا $2^{(n/12)} = r$

دو سُروں کا درمیانی وقفہ یعنی فرق کو اسی بنیاد پر حاصل کر سکتے ہیں۔ اب اگر ہم ابتدائی سُر یعنی سا کی امواج 240 فی سیکنڈ رکھیں تو سپتک میں بارہ سُروں کے امواج مندرجہ ذیل قاعدہ سے حاصل کر سکتے ہیں۔

امواج (frequency) = 2^(n/12) x 240

اگر سا کی امواج = 261.64 فی سیکنڈ ہیں

پھر کومل رے کی امواج = 261.64 x 2^(1/12)

{n = سُر کی جگہ، 12 = بارہ سُر، 2 = تناسب تار کا یعنی 2:1}

لاگ رتھم اصول سے حاصل امواجِ کومل رے کی مساوات :

تشبیہ (ب) = 261.64 x 2^(1/12)

تو، لاگ (ب) = 2^(1/12)لاگ+261.64لاگ ---- صف اول

{کیونکہ log mxn = log m+n}

اب لاگ نقشہ سے حاصل شدہ قیمتوں کا صف اول میں متبادل رقوم نیچے دیے گئے ہیں۔

= 2.4176+1/120.3010

= 2.4427

اوپر نکالے گئے حاصل یعنی 2.4427 کو واپس انٹی لاگ میں نقشہ انٹی لاگ سے حاصل کریں

= 2.4427 انٹی لاگ

= 277.20 تعداد امواج فی سیکنڈ میں

اس طریقے سے رے کومل کے تعدادِ امواج ایک سیکنڈ میں 277.20 حاصل ہوئے۔

نیچے نکالے گئے باقی ماندہ امواجِ سُر او پردے گئے طریقے سے نکالے گئے ہیں۔

نمبر شمار	سُر نام	تعدادِ امواجِ سُر
1	سا	261.64
2	رے کومل	277.20
3	رے	293.68
4	گا کومل	311.12
5	گا	329.64
6	ما	349.24
7	ما تیور	370.00
8	پا	392.00
9	دھا کومل	415.32
10	دھا	440.00
11	نی کومل	466.16
12	نی	493.92
13	تار سپتک سا	523.28

لاگ رتھم یعنی آسان شمار نقشوں کے ذریعے سُروں کے مقام حاصل کرنے کی وجہ سے اس کو لاگ رتھمک سکیل (Logrithemic Scale) بھی کہتے ہیں۔

۵۔ اوسط فاصلہ سُر سپتک Mean Tone Temperament scale

ہم نے ابھی تک سپتک میں دو طرح کے سُروں کے درمیان فرق دیکھا ۔فیثا گورث کا {3:2اور 2:1} اور ٹالمیک کا {5:4 2:1 6:5} ۔ اگر ہم ایک سپتک جو کہ ٹالمیک کا صرف ایک ہی تناسب لیں یعنی 4 : 5 جو کہ تین سُروں کے درمیان دو فرق ہے۔اور اسی کو دو حصوں میں بانٹ لیا جائے تو ایک ہی طرح کا فرق ایک سُر میں ہوگا اسی کا آدھا چھوٹا فاصلہ کیا جائے۔ اس تناسب کو تفصیل سے نیچے دکھایا گیا ہے۔

	سا	گا	پا	نی	ما	دھا
تناسب:	5/4		5/4			5/4
سنٹ کے حساب سے	386		386			386

اس حساب سے سا سے رے اور رے سے گا 386 کا فرق ہے یعنی سا سے رے تک کا فرق 386/2 =193 اور رے سے گا تک بھی 193 ہی ہے۔اسی طرح ما سے پا 193 پا سے دھا 193 دھا سے نی 193 فرق ہوگا۔ چھوٹے فاصلہ یعنی آدھا سُر کا فرق :

کل سنٹ ایک سپتک میں : 1200

پانچ فاصلہ کا حصہ =193x5 965

باقی ماندہ فاصلہ(1200-965) 235

یہفاصلہ اب چھوٹے دو فاصلوں کا ہے اور چھوٹا فاصلہ 235/2 = 117

جوکہ گا اور ما اور نی اور سا کے درمیان ہے۔

اس اوسط فاصلہ سُر سپتک کہتے ہیں۔

۶۔ ڈائے ٹونک سکیل Diatonic Scale

ڈائے ٹونک کا مطلب ہے دو قسم کے سُروں کا استعمال یعنی پورا سُر اور آدھا سُر۔ جس کو کومل ،تیور اور شدھ سُروں کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ انگریزی میں ان کو tone اور semi-tone کہا جاتا ہے۔ ڈائے ٹونک سکیل وہ سکیل ہے جس میں دونوں طرح کے سُروں کا استعمال ہو جیسے کافی تھاٹ جن میں کومل گا اور نی اور باقی سُر شدھ استعمال ہوتے ہیں۔

۷۔ کرومیٹک سکیل Chromatic Scale

کرومیٹک سکیل وہ سکیل ہے جس میں تمام سُروں کا فرق آدھے سُر کا ہو۔ اس سکیل میں سارے شدھ ،کومل اور تیور سُروں کا استعمال ہوتا ہے۔ پورے سُر ملا کر بارہ بن جاتے ہیں۔

۹۔ میجر سکیل Major Scale

میجر سکیل وہ سکیل ہے جس میں سُروں کی ترتیب مندرجہ ذیل طریقے سے ہو: 1+1+1/2+1+1+1+1/2 یعنی سا سے رے تک ایک سُر کا فاصلہ، رے سے گا تک ایک سُر کا فاصلہ، گا سے ما تک آدھے سُر کا فاصلہ، ما سے پا تک ایک سُر کا فاصلہ، پا سے دھا ایک سُر کا فاصلہ، دھا سے نی تک ایک سُر کا فاصلہ اور نی سے تار سپتک کے سا تک آدھے سُر کا فاصلہ۔

۱۰۔ مائنر سکیل Minor Scale

مغربی موسیقی میں شدھ سکیل یعنی Major Scale یعنی بلاول تھاٹ ہارمونیم کے نچلے سُروں کو جن کو سفید سُروں (white notes) کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ بات یہاں واضع کرنا چاہتا ہوں کہ ان سُروں کا کوئی بھی رنگ ہو مگر ان کو سفید While Notes ہی کہتے ہیں۔ اگر پہلے سفید کو سا سُر مان لیا جاتا ہے تو یہ میجر سکیل major scale بن جاتا ہے یعنی جب ہم پورے سفید سُر ہی بجائیں گے۔ اب اگر مدھیہ سپتک کے دھا سُر کو سا سُر مان کر چلیں اور سارے سفید سُر بجائیں تو یہ ہندوستانی سنگیت کے تھاٹوں کے حساب سے آساوری تھاٹ بن جائیگا۔ اس سکیل کو نیچرل مائینر سکیل Natural Minor scale کہتے ہیں۔ اسی طرح اگر ہم انہی سفید سُروں کے رے سُر کو سا سُر مان کر چلیں اور سارے سفید سُر بجائیں تو یہ ہارمونک مائینر سکیل Harmonic Minor Scale بن

جائیگا۔ اس طرح سے مائینر سکیل کے دو قسم ہیں ایک Harmonic Minor جب ہم پہلا سُر رے منتخب کریں اور دوسرا Natural Minor جب ہم پہلا سُر دھا منتخب کرتے ہیں۔

ہندوستانی موسیقی میں تھاٹ

سپتک سات سُروں کے مجموعے کو کہتے ہیں۔ سپتک میں سُروں کے الگ الگ مقام ہوتے ہیں جن کا ذکر ہم نے موسیقی کے سکیل کے مضمون میں کیا۔ سُروں کے مقام ایک سپتک میں کئی طرح سے ترتیب دئے جاتے ہیں۔ اُن ترتیب شدہ سُروں کو ہندوستانی موسیقی میں تھاٹ کہلاتے ہیں۔ تھاٹ کا معنی سُروں کے سپتک کا ڈھانچہ ہے۔ موسیقی کی اصطلاح میں ایسی سُروں کی ترتیب کو تھاٹ کہتے ہیں جن سے راگ کا وجود ہو۔ موسیقی کا ایک سلسلہ ہے جو ناد سے شروع ہوتا ہے۔ ناد سے سُر پیدا ہوتے ہیں۔ سُروں سے سپتک، سپتک سے تھاٹ اور تھاٹ سے راگ پیدا ہوتے ہیں۔ تھاٹ میں سات سُر ہوتے ہیں لیکن راگ میں سات سُروں سے کم تعداد کے سُر بھی ہوتے ہیں۔ راگ میں شدھ، کومل یا تیور سُر ہوتے ہیں لیکن راگ میں زیادہ سے زیادہ سات ہی سُر ہونے چاہئے۔ تھاٹ کو جنک میل بھی کہا جاتا ہے۔ جنک میل کا معنی راگ پیدا کرنے والا۔ سب سے پہلے ہم تھاٹ کی خصوصیات بیان کریں گے جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ تھاٹ میں کل تعداد سُر سات ہونے چاہئے۔

۲۔ سُروں کی مسلسلہ وار ترتیب ہونی چاہئے۔ جیسے سا رے گا ما پا

دھانی سا۔ غیر ترتیب وار سُر (جیسے سا ما رے گا دھا پا نی کی طرح) نہیں ہونے چاہئے۔

۳۔ تھاٹ میں خوبصورتی کا ہونا ضروری نہیں ہے بلکہ یہ موسیقی کا ایک قبیلہ ہے جس سے راگیں حاصل ہوتی ہیں۔

۴۔ کوئی بھی تھاٹ آپس میں میل نہیں کھانا چاہئے۔ یعنی ہر تھاٹ کے سُر علیحدہ ہونے چاہئے۔

۵۔ تھاٹ کا آروہ اوروہ برابر ہونا چاہئے۔

تھاٹ کے ارتقاء کے بارے میں اس بات کا ذکر پہلے ہی کیا جا چکا ہے کہ گیا رہویں صدی میں موسیقی میں تبدیلیوں کا دور رہا۔ ہندوستانی موسیقی باہری مداخلت کے زیرِ اثر تبدیلیوں کا مرتکب ہوا۔ اُس زمانے میں راگ راگنیوں کا رواج تھا لیکن اِن کی بنیاد تھاٹ نہیں بلکہ مت (یعنی ماتائیں) مانی جاتی تھیں۔ ہندوستانی سنگیت میں طریقہ سکیل سب سے پہلے راگ ترنگنی کتاب میں بیان کیا گیا جو لوچن نے لکھی ہے۔ یہ کتاب پندرہویں صدی عیسوی میں لکھی گئی تھی۔ لوچن نے اس کتاب میں گرام مورچھنا کے بدلے تھاٹ لکھے اور بارہ تھاٹوں سے راگوں کی حصہ بندی کی۔ اس کتاب کے اجراء ہونے کے بعد سبھی سنگیت کار اور سنگیت پر لکھنے والوں نے تھاٹ کا ہی استعمال کیا۔ اس کتاب میں جو بارہ تھاٹ بتائے گئے وہ نیچے دئے گئے ہیں۔

۱۔ بھیروی	۲۔ توڑی	۳۔ گوری
۴۔ کارناٹ	۵۔ کیدار	۶۔ یمن
۷۔ سارنگ	۸۔ میگھ	۹۔ دھناشری
۱۰۔ پوروی	۱۱۔ مُکھاری	۱۲۔دیپک

لوچن نے ان تھاٹوں سے منسلک مندرجہ ذیل راگوں کو قائم کیا۔

۱۔ بھیروی: بھیروی، نیلم بھری

۲۔ توڑی: توڑی

۳۔ گوری: مالو، شری گوری، چوتی گوری، پہاڑی گوری، دیشی گوری، دیشکار، گوری، ترون، ملتانی، دھناشری، وسنت، رام کلی، گُرجری، بہولی، ریوا ، بھٹیار، شٹو، پنچم، جیت شری، آساوری، دیوگندھار، سیندویاسری، گُن کاری۔

۴۔ کرناٹ: کانہڑا، کھمباوتی، سورٹ، پرج، مارو، جے جے ونتی، ککوبھا، کامودی، گور، مالوکوشک، ہنڈول، شگراہی، اڈانا، کورکارن، شری

۵۔ کیدار: کیدارناٹ، آبھیر، سمبھاوتی، شنکر بھرن، بہاگڑا ، ہمیر، شیام، چھایانٹ، بھوپالی، بھیم پلاسی، کوشک، مارو۔

۶۔ یمن: شدھ کلیان، پوریا، جیت کلیان۔

۷۔ سارنگ: سارنگ، پٹ منجری، ورنداونی، سامنت، بڈہنس۔

۸۔ میگھ: میگھ ملہار، گوڑ سارنگ، ناٹ، ویلاولی، الیہا، سُہا دیسی سہا، ویشاکھ، شدھ نٹ۔

۹۔ دھناشری: دھناشری، للت۔

۱۰۔ پوروی: پوروی۔

۱۱۔ مکھاری: مکھاری

۱۲۔ دیپک: دیپک۔

لوچن کا یہ نظامِ تھاٹ تقریباً دو صدیوں تک رائج تھا۔ سترہویں صدی میں پنڈت ویکنٹ مُکھی نے چتر دانڈکا پرکاشکا کتاب لکھی۔ اس نے بارہ سُروں سے ریاضی کی بنیاد پر ۷۲ تھاٹ بنائے۔ ویکنٹ مکھی کے حساب سے ۱۲ سُروں سے صرف ۷۲ تھاٹ ہی بن سکتے ہیں اِن بہتر (72) تھاٹوں کا اصول آج بھی قبول کیا جاتا ہے۔

تھاٹوں کے بارے سنگیت کاروں کی رائے مختلف ہے۔ راگ وِبھودھ میں تھاٹوں کی تعداد ۲۳ بتائی گئی۔ سُر میل میں ان کی تعداد ۲۰ لکھی گئی۔ چتر دنڈیکا پرکاشکامیں ۱۹ تھاٹ لکھے گئے۔ جیسا کہ اوپر بتایا گیا ہے کہ راگ ترنگنی میں بارہ تھاٹوں کا ذکر ہے۔ آخرکار راگوں کے کل تھاٹ دس ہونے پر اتفاق ہوا۔ اس سے پہلے بھاوبٹ کی کتاب اشوسنگیت رتناکر میں مُکھاری (کافی تھاٹ) کو بنیادی تھاٹ مانا جاتا تھا۔ لیکن بعد میں بنیادی تھاٹ بلاول ہی مانا گیا ہے۔ اس تبدیلی کا سہرا جناب غلام رضا محمد پناہ کو جاتا ہے۔ انیسویں صدی میں سنگیت میں یہ ایک بڑی تبدیلی مانی جاتی ہے جو محمد رضا نے اپنی کتاب اصولالنغماتِ آصفی میں بیان کیا اور بلاول تھاٹ کو بنیادی تھاٹ بتایا۔ بیسویں صدی میں پنڈت ویشنو نرائین

بھات کھنڈے نے بھی بلاول تھاٹ کی وکالت کی اور اسی کو بنیادی تھاٹ مان لیا۔

دس تھاٹ اور اِن میں لگنے والے سُر:

۱۔ کلیان: سا رے گا ما(تیور) پا دھا نی

۲۔ بلاول: سا رے گا ما پا دھا نی

۳۔ کھماج: سا رے گا ما پا دھا نی کومل

۴۔ بھیرو: سا رے(کومل) گا ما پا دھا(کومل) نی

۵۔ پوروی: سا رے(کومل) گا ما(تیور) پا دھا(کومل) نی

۶۔ مارو‌ا: سا رے(کومل) گا ما (تیور) پا دھا نی

۷۔ کافی: سا رے گا(کومل) ما پا دھا نی(کومل)

۸۔ آساوری: سا رے گا(کومل) ما پا دھا(کومل) نی(کومل)

۹۔ بھیروی: سا رے(کومل) گا(کومل) ما پا دھا(کومل) نی(کومل)

۱۰۔ توڑی: سا رے(کومل) گا(کومل) ما(تیور) پا دھا(کومل) نی

(نوٹ: جن سُروں کی کوئی نشانی یاذکر نہیں وہ سُر شدھ مان لئے جائیں)

بارہ سُروں سے ۳۲ تھاٹ بنانا:

ایک سپتک میں بارہ سُروں کا مجموعہ ہوتا ہے۔اس میں شدھ، کومل اور تیور سُر شامل ہوتے ہیں۔تھاٹ میں سات سُروں کا سلسلہ وار انتخاب کیا جاتا ہے۔اگر ہم تار سپتک کے سا کو سارے گا ما پا دھا نی سے ملائیں تو آٹھ سُر بن جائیں گے۔یعنی سارے گا ما پا دھا نی سا (تار سپتک)۔اب اِن آٹھ سُروں کے مختلف تھاٹ بن سکتے ہیں۔تھاٹ بنانے کے لئے ہم ما(تیور) کو ابھی استعمال میں نہیں لائیں گے۔اس

عمل سے سولہ (۱۶) ٹھاٹ بن جائیں گے۔ اس کے بعد شدھ ما کی جگہ ماتیور کو رکھیں تو سولہ اور ٹھاٹ بن جائیں گے۔ اسطرح ہندوستانی سنگیت میں شدھ، تیور اور کومل سُروں کے ۳۲ ٹھاٹ بن جائیں گے۔ ۳۲ ٹھاٹوں کو نیچے دئے گئے نقشے میں دکھایا گیا ہے۔

نمبر شمار	ٹھاٹ (شدھ ما)	نمبر شمار	ٹھاٹ (تیور ما)
1	سارے کومل گاماپادھانی سا	17	سارے کومل گاماٗپادھانی سا
2	سارے گاکومل ماپادھانی سا	18	سارے گاکومل ماٗپادھانی سا
3	سارے گا ماپادھاکومل نی سا	19	سارے گا ماٗپادھاکومل نی سا
4	سارے گاماپادھانی کومل سا	20	سارے گاماٗپادھانی کومل سا
5	سارے کومل گاکومل ماپادھانی سا	21	سارے کومل گاکومل ماٗپادھانی سا
6	سارے گاکومل ماپادھاکومل نی سا	22	سارے گاکومل ماٗپادھاکومل نی سا
7	سارے گاماپادھاکومل نی کومل سا	23	سارے گاماٗپادھاکومل نی کومل سا
8	سارے کومل گاماپادھانی کومل سا	24	سارے کومل گاماٗپادھانی کومل سا
9	سارے کومل گاکومل ماپادھاکومل نی سا	25	سارے گاکومل ماٗپادھاکومل نی کومل سا
10	سارے گاکومل ماپادھاکومل نی کومل سا	26	سارے کومل گاماٗپادھا کومل نی کومل سا
11	سارے کومل گاماپادھا کومل نی کومل سا	27	سارے کومل گاماٗپادھا کومل نی کومل سا
12	سارے کومل گاکومل ماپادھانی کومل سا	28	سارے کومل گاکومل ماٗپادھانی کومل سا
13	سارے کومل گاکومل ماپادھاکومل نی کومل سا	29	سارے کومل گاکومل ماٗپادھاکومل نی کومل سا
14	سارے کومل گاماپادھاکومل نی سا	30	سارے کومل گاماٗپادھاکومل نی سا
15	سارے گا کومل ماپادھانی کومل سا	31	سارے گا کومل ماٗپادھانی کومل سا
16	سارے گاماپادھانی سا	32	سارے گاماٗپادھانی سا

مندرجہ ذیل اصل دس تھاٹوں کو مذکورہ بتیس تھاٹوں میں واقع مقام دکھائے گئے ہیں۔

نمبر شمار	تھاٹ رائج الوقت	مقام واقع مذکورہ بتیس تھاٹ	استعمال شدہ سُر
1	کھماج	۴	سارے گاما پا دھانی کومل سا
2	آساوری	۱۰	سارے گا کومل ماپا دھا کومل نی کومل سا
3	بھیروی	۱۳	سارے کومل گا کومل ماپا دھا کومل نی کومل سا
4	بھیرو	۱۴	سارے کومل گاماپا دھا کومل نی سا
5	کافی	۱۵	سارے گا کومل ماپا دھانی کومل سا
6	بلاول	۱۶	سارے گاماپا دھانی سا
7	مارو	۱۷	سارے کومل گامأ پا دھانی سا
8	توڑی	۲۵	سارے گا کومل مأ پا دھا کومل نی کومل سا
9	پوروی	۳۰	سارے کومل گا کومل مأ پا دھا کومل نی سا
10	کلیان	۳۲	سارے گامأ پا دھانی سا

۳۲ تھاٹوں کو بنانے کا آسان طریقہ اسطرح ہے کہ نیچے دئے گئے پہلے چار اُترانگ کو دوسرے چار پوروانگ کے ساتھ ترتیب وار ملانا ہوگا۔

سپتک کا پہلا حصہ (اُترانگ) Lower Tetrachord	سپتک کا دوسرا حصہ (پوروانگ) Upper Tetrachord
سا رے کومل گا کومل ما	پا دھا کومل نی کومل سا
سا رے کومل گا ما	پا دھا کومل نی سا
سا رے گا کومل ما	پا دھانی کومل سا
سا رے گاما	پا دھانی سا

اوپر دئے گئے اُترانگ کا ایک حصہ لیکر دوسرے چار پوروانگ کے ساتھ ملا لیں۔ یہ چار تھاٹ بن جائیں گے اسی طرح پہلے چار کو دوسرے چار کے ساتھ ملانے سے 4x4= 16 تھاٹ بنیں گے۔ جب اس میں شدھ ما کے بدلے تیور مارکھیں تو اور سولہ تھاٹ بن جائیں گے۔ کل تھاٹ ۳۲ ہو جائیں گے۔ اگر ہم غور سے دیکھیں شدھ مدھیم کے چھے تھاٹ نکلیں گے اور تیور مدھیم کے چار تھاٹ ہو جائیں گے۔ بھیروی، بھیرو، آساواری، کافی، کھماج، بلاول شدھ مدھیم والے تھاٹ ہیں اور توڑی، پوروی، ماروا اور کلیان تیور مدھیم والے تھاٹ ہیں۔

ویانکٹ مکھی کے بارہ سُروں سے ۷۲ تھاٹ:

ہم نے جن سُروں کو تھاٹ بنانے کے لئے منتخب کیا وہ ویانکٹ مکھی نے نہیں کئے ہیں بلکہ انہوں نے چار سُروں کے دونوں سُر (شدھ و کومل) شامل کئے ہیں۔ وہ سُر ہیں رے، گا، دھا اور نی۔ اسطرح اوپر دئے گئے نقشے میں چار سپتک سے چھے سپتک بن گئے۔ اس سپتک کو اوپر دئے گئے نقشے کی طرح بنا کر نئے نقشہ میں ترتیب دیا گیا ہے۔ جب ہم اُترانگ کا ایک اور پورانگ کے ایک ایک کر کے چھے حصوں کو جوڑیں گے تو چھے تھاٹ بن جائیں گے۔ پورے چھے پوروانگ کو چھے سے ملا کے یعنی 6x6=36 شدھ مدھیم کے تھاٹ بن جائیں گے۔ اگر شدھ مدھیم کے بدلے تیور مدھیم کو استعمال کریں تو اور 6x6 =36 تھاٹ بن جائیں گے۔ اسطرح ویانکٹ مکھی کے کُل ۷۲ تھاٹ حاصل ہونگے۔ ویکنٹ منکھی کے سپتک کے دو

بھاگ نیچے دیئے گئے ہیں۔

سپتک کا دوسرا حصہ (پوروانگ) Upper Tetrachord	سپتک کا پہلا حصہ (اُترانگ) Lower Tetrachord
پادھا کومل نی کومل سا	سارے کومل گا کومل ما
پادھا کومل نی سا	سارے کومل گاما
پادھانی کومل سا	سارے گا کومل ما
پادھانی سا	سارے گاما
پادمی دھاسا	ساارارے ما
پاتانی سا	ساگی گاما

نقشہ 72 تھاٹ کا۔

تیور مدمیم کے 36 تھاٹ	نمبر شمار	شدھ مدمیم کے 36 تھاٹ	نمبر شمار
سارے کومل گا مٔ پادھانی سا	1	سارے کومل گاماپادھانی سا	1
سارے گا کومل مٔ پادھانی سا	2	سارے گا کومل ماپادھانی سا	2
سارے گا کومل مٔ پادھانی سا	3	سارے گا کومل ماپادھانی سا	3
سارے کومل گا کومل شدھ مٔ پادھانی سا	4	سارے کومل گا کومل شدھ ماپادھانی سا	4
سارے کومل رے شدھ مٔ پادھانی سا	5	سارے کومل رے شدھ ماپادھانی سا	5
ساگا کومل گا شدھ مٔ پادھانی سا	6	ساگا کومل گا شدھ پادھانی سا	6
سارے گا مٔ پادھا کومل نی سا	7	سارے گاماپادھا کومل نی سا	7

8	سارے کومل گاماپادھاکومل نی سا	8	سارے کومل گا مٔا پادھاکومل نی سا
9	سارے گا کومل ماپادھاکومل نی سا	9	سارے گا کومل مٔا پادھاکومل نی سا
10	سارے کومل گا کومل ماپادھاکومل نی سا	10	سارے کومل گا کومل مٔا پادھاکومل نی سا
11	سارے کومل رے شدھ ماپادھاکومل نی سا	11	سارے کومل رے شدھ مٔا پادھا کومل نی سا
12	ساگاکومل گاشدھ ماپا دھاکومل نی سا	12	ساگاکومل گاشدھ مٔا پا دھاکومل نی سا
13	سارے گاماپادھانی کومل سا	13	سارے گا مٔا پادھانی کومل سا
14	سارے کومل گاماپادھا نی کومل سا	14	سارے کومل گا مٔا پادھا نی کومل سا
15	سارے گاکومل ماپادھا نی کومل سا	15	سارے گاکومل مٔا پادھا نی کومل سا
16	سارے کومل گاکومل ماپادھانی کومل سا	16	سارے کومل گاکومل مٔا پادھانی کومل سا
17	سارے کومل رے شدھ ماپادھانی کومل سا	17	سارے کومل رے شدھ مٔا پادھانی کومل سا
18	سا گاکومل گاشدھ ماپادھانی کومل سا	18	سا گاکومل گاشدھ مٔا پادھانی کومل سا
19	سارے گاماپادھاکومل نی کومل سا	19	سارے گا مٔا پادھاکومل نی کومل سا

20	سارے کومل گاماپا دھا کومل نی کومل سا	20	سارے کومل گا ماَپا دھا کومل نی کومل سا
21	سارے گا کومل ماپا دھاکومل نی کومل سا	21	سارے گا کومل ماَپا دھاکومل نی کومل سا
22	سارے کومل گا کومل ماپا دھاکومل نی کومل سا	22	سارے کومل گا کومل ماَپا دھاکومل نی کومل سا
23	سارے کومل رے ماپا دھاکومل نی کومل سا	23	سارے کومل رے ماَپا دھاکومل نی کومل سا
24	ساگا کومل گا شدھ ماپا دھاکومل نی کومل سا	24	ساگا کومل گا شدھ ماَپا دھاکومل نی کومل سا
25	سارے کومل گاماپا دھاکومل دھاشدھ سا	25	سارے کومل گا ماَپا دھاکومل دھاشدھ سا
26	سارے کومل گاماپا دھاکومل دھاشدھ سا	26	سارے کومل گا ماَپا دھاکومل دھاشدھ سا
27	سارے گا کومل ماپا دھاکومل دھاشدھ سا	27	سارے گا کومل ماَپا دھاکومل دھاشدھ سا
28	سارے کومل گا کومل ماپادھا کومل دھا شدھ سا	28	سارے کومل گا کومل ماَپادھا کومل دھا شدھ سا
29	سارے کومل رے شدھ ماپادھا کومل دھاشدھ سا	29	سارے کومل رے شدھ ماَپادھا کومل دھاشدھ سا

30	ساگاکومل گاشدھ ماپا دھاکومل دھاشدھ سا	30	ساگاکومل گاشدھ مأپا دھاکومل دھاشدھ سا
31	سارے گاماپا نی کومل نی شدھ سا	31	سارے گامأپا نی کومل نی شدھ سا
32	سارے کومل گاماپا نی کومل نی شدھ سا	32	سارے کومل گا مأپا نی کومل نی شدھ سا
33	سارے گا کومل ماپا نی کومل نی شدھ سا	33	سارے گا کومل مأپا نی کومل نی شدھ سا
34	سارے کومل گاکومل ماپا نی کومل نی شدھ سا	34	سارے کومل گاکومل مأپانی کومل نی شدھ سا
35	سارے کومل رے شدھ ماپانی شدھ نی کومل سا	35	سارے کومل رے شدھ مأپانی شدھ نی کومل سا
36	ساگاکومل گاشدھ ماپا نی کومل نی شدھ سا	36	ساگاکومل گاشدھ مأپا نی کومل نی شدھ سا

موسیقی میں رس

رس راگوں میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ راگوں کو گانے بجانے میں اگر سُر تال اور دوسرے لوازمات برابر ہوں لیکن راگ میں رس نہ ہو تو موسیقی بے معنی رہ جاتی ہے۔ موسیقی میں رس سُروں کی ترتیب اور تعداد میں موجود ہوتا ہے۔ جس ترتیب و تعداد میں سُر ہوں اُسی طرح کا رس راگوں سے حاصل ہوتا ہے۔ ہر راگ میں الگ الگ سُر ہوتے ہیں اُن سُروں کی الگ الگ ترتیب رہتی ہے۔ یہ بات مذکورہ بالا اقتباسات میں واضع کیا گیا ہے کہ سُر انسانوں کی طرح مزاج رکھتے ہیں اور اُن کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ سُروں کے مجموعے اور اُن کی ترتیب راگوں کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ سُروں کی ترتیب میں بھاؤ ہوتا ہے اور اُس بھاؤ سے راگوں میں رش پیدا ہوتا ہے۔ راگ گانے یا بجانے سے جو احساس پیدا ہوتا ہے اُسے بھاؤ کہتے ہیں۔ بھاؤ سنسکرت لفظ ہے۔ اس لفظ کا تفصیلی تذکرہ نیچے دیا گیا ہے لیکن موسیقی میں اس لفظ کو اصطلاحاً استعمال کیا گیا ہے۔ دراصل احساس یا ذہنی کیفیت کو بھاؤ کہتے ہیں۔ بھرت منی نے موسیقی پر ایک مستند کتاب نٹہ شاستر (200 BC - 200 AD) تصنیف کی جس میں انہوں نے رس کے بارے میں لکھا۔ انہوں نے لکھا ہے کہ رس بھاؤ کے چار اجزاء سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ بھاؤ کے چار اجزاء یعنی چار حصے ہیں نیچے

دئے گئے ہیں:

۱۔ ستھائی بھاؤ ۲۔ ویابھچاری بھاؤ ۳۔ وِبھاؤ

۴۔ انو بھاؤ

تفصیلی بیان:

ستھائی بھاؤ: احساس یا ذہنی کیفیت جو با قاعدہ ہواُسے ستھائی بھاؤ کہتے ہیں مثال کے طور پر موسیقی سننے سے خوشی اور جنگ سے ڈر کا احساس ہوتا ہے۔ ستھائی بھاؤ میں جس طرح کا بھاؤ ہواُسی طرح کا احساس بھی ہوتا ہے یعنی یہ با قاعدہ (ستھائی) بھاؤ ہے۔ ستھائی بھاؤ مستقل ہوتا ہے یعنی جب تک آپ گانا سُنتے ہیں یا جنگ دیکھ رہے ہوتے ہیں تب تک خوشی یا ڈر کا بھاؤ برقرار رہتا ہے۔ موسیقی ختم ہونے کے بعد یا جنگ ختم ہونے کے بعد انسان واپس اپنی حالت میں آجاتا ہے۔

سنچاری یا ویابھچری بھاؤ:

احساس یا ذہنی کیفیت جو با قاعدہ نہ ہواُسے ویابھچاری بھاؤ کہتے ہیں۔مثال کے طور پر جنگ دیکھنے سے ڈر کا احساس ہوتا ہے لیکن اگر اس میں کہیں خوشی کا احساس ہوتو وہ ویابھچاری بھاؤ مانا جائے گا یعنی اس میں احساس برعکس رہتا ہے۔

وِبھاؤ: بھاؤ کا ذریعہ یا اُس کے عمل کو وِبھاؤ کہتے ہیں جیسے موسیقی بھاؤ کا عمل ہے اسی طرح جنگ، رقص، موسم وغیرہ۔

انو بھاؤ: بھاؤ کے ردِ عمل کو انو بھاؤ کہتے ہیں جیسے مسکرانا، ڈرنا ، پسینہ چھوٹنا وغیرہ۔

وِبھاؤ یعنی بھاؤ کا عمل یا ذریعہ تین طریقوں سے ہوتا ہے:

ا۔ دیکھنے سے۔ جب ہم جنگ دیکھتے ہیں یہ دیکھنے کا عمل ہے جس سے بھاؤ پیدا ہوتا ہے۔

۲۔ سننے سے۔ جب کوئی اچھی یا بُری خبر سنتے ہیں تو یہ سننے کا عمل ہے جس سے بھاؤ پیدا ہوتا ہے۔

۳۔ سمرانا یعنی یاد آنے سے۔ کسی کی یاد بھی بھاؤ کا ذریعہ ہوتا ہے۔

رس اوپر دئے گئے بھاؤ سے پیدا ہوتا ہے۔ بھاؤ کی تعداد نو (۹) بتائی گئی ہے جو نیچے دئے گئے ہیں۔

بھاؤ:

ا۔ رَتی: جسکا مطلب خوشی یا پیار ہے۔

۲۔ ہاسِہ: قہقہہ یعنی مسخراپن۔

۳۔ شوک: غم، مجبوری

۴۔ کرودھ: غصہ

۵۔ اُتسا: کوشش یا مستعدی

۶۔ بھیہ: خوف

۷۔ جُگُپسا ناپسندیدہ

۸۔ وِسمے تعجب

۹۔ شانتا: آرام

اوپر دیئے گئے بھاؤ سے رس پیدا ہوتے ہیں جو نیچے ترتیب وار دیئے گئے ہیں۔

رس:

۱۔ شرنگار

۲۔ ہاسیہ

۳۔ کرونا (دُکھ)

۴۔ اودرا (غصہ)

۵۔ ویر (بہادری)

۶۔ بھینکا (دہشت)

۷۔ وبھاتا (ناپسندیدہ)

۸۔ ابھوتا (حیرت انگیز)

۹۔ شانتا (آرام)

ان میں کئی جانکاروں نے دو رسوں کا اضافہ کیا ہے وہ ہیں واتسا یعنی بچوں کی محبت اور دوسرا بھکتی یعنی عبادت مگر یہ رس پہلے ہی شرنگار رس، ویر رس، ابھوتا اور شانتا رس میں موجود ہیں۔ شرنگار رس سب سے اونچے معیار کا رس ہے۔ اس کو رس کا راجہ مانا جاتا ہے۔ یہ رس دو قسم کے ہیں۔

۱۔ سمبھوگ شرنگار ۔ جب دو پیار کرنے والے آپس میں ملتے ہیں

سمبھوگ شرنگار رس پیدا ہوتا ہے۔

۲۔ وِپر لمبھا شرنگار۔ جب دو پیار کرنے والے جدائی میں غم کرتے ہیں۔

ویر رس چار قسم کے ہیں۔

۱۔ داناویر۔ فراخ دل بہادری

۲۔ دھرم ویر۔ مذہب سے وابسطہ بہادری

۳۔ دیاویر۔ انصاف پسند بہادری

۴۔ یُدویر۔ جنگی بہادر

بھاؤ کے کئی اور اصطلاحات نیچے دئے گئے ہیں۔

تنو ویچاری۔ جب کسی بھاوٗ کا اثر جسم پر ہو۔جیسے سُرخ رو ہونا۔

منو ویچاری۔ جب کسی بھاؤ کا اثر ذہن پر ہو جیسے بے ہوش ہونا۔

تنو ویچاری آٹھ طرح کے ہیں:

۱۔ سویدا۔ پسینہ چھوٹنا

۲۔ ستمبھا۔ بے جان ہونا یا بے حس ہونا۔

۳۔ رومنچا۔ رونگٹے کھڑا ہونا

۴۔ سور بھنگا۔ زبان میں دقعت آنا

۵۔ کمپا۔ تھرتھراہٹ

۶۔ وِورنا۔ رنگ بدلنا

۷۔ اشرو۔ آنسوں آنا

۸۔ پرلپا۔ غیرواجب بولنا

منوو بچاری تنتیس (۳۳) طرح کے ہوتے ہیں:

۱۔ نِرویدا دنیا کی چیزوں سے بے لگاو ہونا

۲۔ گلانِ تھکان

۳۔ شنکا۔ خوف

۴۔ السیہ آلسی ہونا

۵۔ اَسویہ رشک

۶۔ شرما کمزوری

۷۔ مد تکبر

۸۔ دینِ کسمپرسی کی حالت میں

۹۔ چنتا پریشانی

۱۰۔ موہا۔ حیرت

۱۱۔ سمرتی۔ یاداشت

۱۲۔ درتی۔ مطمعین

۱۳۔ وردھا۔ شرم

۱۴۔ ہرشا۔ خوشی

۱۵۔ چپلتا۔ تیزی

۱۶۔	جداتا۔	سستی
۱۷۔	گرو۔	ناز ہونا
۱۸۔	وِشادھا۔	نا اُمیدی
۱۹۔	اُوگا۔	تشدد
۲۰۔	اُت کنٹھا	کسی کے آنے یا ملنے کی اُمید رکھنا
۲۱۔	نِدرا۔	نیند نہ آنا
۲۲۔	سپنا	خواب
۲۳۔	اپس مار۔	مرگی
۲۴۔	او ہتا	اندر کے جذبات دبا کے رکھنا
۲۵۔	امرش	بے عزت ہونے کا غصہ
۲۶۔	اُگرتا۔	ظالم، سفاک
۲۷۔	ویادھِ	بیمار
۲۸۔	ماتہِ	سمجھنا
۲۹۔	اُن ماد	پاگل
۳۰۔	مرن	موت
۳۱۔	وِبھود	ہوش میں آنا
۳۲۔	تراس	خوف یا آگاہ ہونا
۳۳۔	وِترک	شُبہ

اس اقتباس میں رس کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔ رس کا عمل دخل دراصل گانے بجانے کے فن میں ہی نہیں بلکہ کئی دوسرے فنون جیسے رقص اور تصویر نگاری کے ساتھ بھی منسلک ہے۔

راگ

سُروں کی ایسی ترتیب کو کہتے ہیں جو بھاؤ اور اثر پیدا کرے اور اس کے علاوہ قاعدے موجود ہوں۔ جاتی گائین یعنی جاتی طریقہ موسیقی رائج ہونے کے بعد راگ راگنی نظامِ موسیقی قائم ہوا۔ جاتی گائین میں تبدیلی کا عمل تقریباً گیارہویں صدی میں شروع ہوا۔ اسی دوران ہندوستان میں باہری فن کاروں اور طاقتوں کا وارد ہونا بھی شروع ہو گیا تھا۔ یہ تبدیلیاں صرف ہندوستانی موسیقی میں ہی نہیں ہوئی بلکہ ایرانی، ترکی و عربی موسیقی میں بھی ہوئی۔ اس دور میں موسیقی پر بہت کچھ لکھا گیا اور ماہرینِ موسیقی کے زیر اثر مشرق وسطیٰ میں موسیقی کی بندھشوں کو پردہ کے نام سے جانا جاتا تھا اور اس کا نام بدل کر ایران میں دستگاہ ہوا۔ عرب میں بندھشوں کو مقام کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اسی طرح ہندوستان میں بھی موسیقی میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جاتی گائین اور راگ راگنی کا نظامِ موسیقی رد ہونے کے بعد راگ کا تھاٹوں میں گانے کا رواج شروع ہوا۔ راگ سنسکرت لفظ ہے اور راگ کا لغوی معنی سُروں میں آواز نکالنا ہے۔ جس طرح راگوں کو گایا بجایا جاتا ہے اُس لحاظ راگ معنی کے اعتبار سے ناکافی ہے۔

راگوں کے پسِ منظر میں یہاں پر اس بات کو دہرایا جاتا ہے کہ پہلے جاتی

سنگیت رائج تھا۔ جاتی کا لغوی معنی ہے جماعت یا طبقہ یا ذات سے ہے۔ جاتی الگ الگ خصوصیات سے پہچانی جاتی تھی جس طرح آجکل راگوں کو جانا جاتا ہے۔ جاتی طریقہ موسیقی اسلئے جاتی سنگیت کہا جاتا تھا کیونکہ جاتی کا تعلق گراموں، سُروں اور شُرتیوں کے الگ الگ مجموعوں سے ہوتا تھا۔ جاتی گائین کا رواج سارنگ دیو سے پہلے تھا۔ جاتی گائین کا ذکر بھرت منی نے اپنی کتاب نٹہ شاستر میں کیا ہے۔ بھرت منی نے ملک کے بہت سے حصوں میں گانا گانے کے طریقوں کو جمع کیا اور کئی اصول وضع کیے جو عام طور پر ان گانوں کو گاتے وقت ذہن میں رکھے جاتے تھے۔ راگ راگنی نظامِ موسیقی کے حساب سے چھے راگوں کو خاص مانا گیا۔ اِن کو ایک گھر کی حیثیت ہوتی تھی اور اِن کو مرد کے زمرے میں رکھا گیا تھا۔ چھے راگوں کی پانچ پانچ راگنیاں تھیں، آٹھ بچے اور آٹھ بیویاں ہوتی تھیں۔ جاتی گائین ہندوستان میں بہت پہلے رائج تھا۔ راگ راگنی نظامِ موسیقی کے بعد ہندوستان میں راگوں کا نظام تھاٹوں کی بنیاد پر رائج ہوا۔ موسیقی کے حوالے سے سنگیت میں پہلے بھی بہت سارے اصولوں کو ذہن میں رکھنا پڑتا تھا جیسے جاتی گائین کے تیرہ لکھشن۔ اسی طرح راگوں میں بھی اصولوں کا ہونا ضروری ہے۔ راگوں کے بارے میں مندرجہ ذیل باتیں ذہن میں رکھنا لازمی ہے۔

۱۔ ہر ایک راگ کسی نہ کسی تھاٹ سے پیدا ہوتی ہے۔

۲۔ ہر راگ میں آروہی اور اوروہی ہوتا ہے۔

۳۔ ہر ایک راگ خوشگوار معلوم ہونا چاہئے۔

۴۔ سائر کو کبھی بھی راگ سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔

۵۔ ہر ایک راگ میں کم سے کم پانچ سُر ہونا لازمی ہے۔

۶۔ مدھیم اور پنچم دو اہم ہم آہنگ سُر ہیں اسلئے یہ دونوں یا دو میں سے ایک سُر کا ہونا ضروری ہے۔

راگوں کی بناوٹ

راگوں کو کیسے گایا بجایا جائے زیادہ تر گانے بجانے والے پر منحصر ہوتا ہے۔گلوکار کا کیسا مزاج اور کیسی تعلیم ہو اُس پر بھی دار مدار ہوتا ہے۔اُس کے علاوہ سنگیت میں کئی قاعدے ہیں جن پر گلوکار یا ساز بجانے والے کو ضروری عمل کرنا پڑتا ہے۔راگ کے بارے میں پوری علمیت ہونی ضروری ہے۔جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ راگوں کی اپنی ذات اور ساخت ہوتی ہے۔سُروں کا اُتار چڑھاؤ۔ راگ کی صنف، بھید وغیرہ۔راگ گانے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ یہ راگ مذکر ہے یا مونث کیونکہ مذکر راگوں میں زیادہ تر بہادری، خودداری، اور انا بیان کر سکتے ہے۔اسی طرح مونث راگوں میں پیار محبت، نازکی، مٹھاس و مہربان ہونے کا بھاؤ ہوتا ہے۔موسیقی کار کو جب اس بات کی علمیت ہوگی تو وہ اُسی بھاؤ سے راگ گا سکیں گے۔راگ میں سُروں کی تعداد، آروہ اوروہ، شدھ کومل تیور سُروں کی جانکاری ،راگ کی پکڑ، الاپ تانوں کا صحیح طریقہ وغیرہ کے بارے میں صحیح علم ہونا بہت ضروری ہے۔راگ کی بناوٹ کو سمجھنے کے لئے سب سے پہلے اس کے اجزاء کے بارے میں جاننے کی کوشش کریں گے۔ یہ اجزاء مندرجہ ذیل بیان کئے گئے ہیں۔

راگ کے اجزاء

راگ جب گائی بجائی جاتی ہے تو اس میں ایک دم بندھش شروع نہیں کی جاتی ہے۔اس کا اپنا نظام ہوتا ہے جس کو روبہ عمل لانا لازمی ہے۔راگ کے مندرجہ ذیل اجزاء ہوتے ہیں۔

ا۔ راگ الاپ ۲۔ بندھش اور گانے کے حصے

۳۔ تان پلٹا

ا۔ راگ الاپ:

تال کے بغیر راگ کو ویستار یا تفصیل سے سُروں کا گانا بجانا الاپ کہلاتا ہے۔راگ کے ابتدائی حصے میں راگ کی شکل، سُروں کا انداز، سُروں کا پھیلاؤ اور پکڑ وغیرہ الاپ سے ہی ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس حصے کے بعد راگ کی بندھش شروع ہوتی ہے۔ بندھش تال میں ہوتی ہے لیکن الاپ تال کے بغیر ہوتا ہے۔ اس کی مثال بلکل اُسی طرح ہے جس طرح ادب میں دو طرح کی صنف ہوتی ہیں۔ایک شاعری اور دوسری نثر۔ شاعری خاص میزان میں ہوتی ہے۔اس میں ردیف قافیہ کا ہونا ضروری ہے۔نثر میں اِن چیزوں کی ضرورت نہیں پڑتی۔اسی طرح راگ الاپ کو آزاد ہو کر گانا ہوتا ہے۔یہی چیز ہندوستانی سنگیت کو ایک خاص مقام فراہم کرتی ہے۔ اسی خاصیت سے ہندوستانی سنگیت دنیا کے باقی سنگیت شیلیوں سے بالاتر ہے۔الاپ میں موسیقار نئے تجربے کر سکتا ہے۔اپنی قابلیت کا لوہا منوا سکتا ہے۔راگ میں زیادہ سے زیادہ خوبصورتی لا سکتا ہے۔

الاپ کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

۱۔ آشریہ الاپ ۲۔ بندھن الاپ ۳۔ قاعدہ الاپ

۴۔ ویستار الاپ (اس کی دو قسمیں ہیں۔ بندھن ویستار اور قاعدہ ویستار)

آشریہ الاپ: موسیقی میں آشریہ الاپ کا معنی آزاد الاپ یعنی تال کے بغیر الاپ سے ہے۔ اس الاپ میں راگ کے سُر آروہ اورہ اس کی شکل بیان کرنا ہے۔ یہ الاپ دھیما ہوتا ہے۔ اس میں سُروں پر ٹکاؤ زیادہ رہتا ہے۔

بندھن الاپ: اس الاپ میں موسیقار سُروں کی بندھشیں پیش کرتا ہے۔ ان بندھشوں سے وہ اپنے گھرانے کی نمایندگی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ بات یہاں پر بتانا ضروری ہے کہ گھرانوں کی بنیاد منفرد انداز اور طریقے پر ہوتی ہے۔ جیسے کھنڈھاروانی گھرانہ جس میں گھمک والی تانوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اِن خاصیتوں کو ظاہر کرنے سے گھرانہ ظاہر ہوتا ہے ایسا الاپ جس سے گھرانے کی پہچان ہو اُسے بندھن الاپ کہتے ہیں۔ ہندوستانی سنگیت میں بہت سے گھرانے ہیں۔ اِن گھرانوں میں الاپ کا اپنا انداز ہوتا ہے۔ اس انداز کو وانی کہتے ہیں۔ یہ چار وانیاں اسطرح ہیں۔ گوبراہاروانی بنگال کے گھرانے کو کہتے ہیں۔ الاپ میں مینڈ کا زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ داگروانی اس گھرانے میں مینڈ، زمزمہ کا استعمال ہوتا ہے۔ نوہاروانی اس میں ہر طرح کی تانوں کا استعمال ہوتا ہے۔ کھنڈھاروانی میں النکار گھمک میں گائے بجائے جاتے ہیں۔

قاعدہ الاپ: راگ کے ہر سُر کا اپنا اپنا رول ہوتا ہے۔ اس میں وادی سُر، سم وادی سُر، نیاس سُر اور اس کے علاوہ راگ کی پکڑ ، سُروں کا آروہ اور وہ بھی شامل ہوتا ہے۔ اس الاپ میں موسیقار کو اِن قاعدوں کا ظاہر کرنا بہت ضروری ہے۔ جس الاپ میں راگ کے قاعدے سُروں سے ظاہر کئے جائیں اس کو قاعدہ الاپ کہتے ہیں۔

ویستار الاپ: اس الاپ میں اوپر دئے گئے قاعدوں کی بندھش نہیں ہوتی ہے۔ نہ ہی اس الاپ میں گھرانہ ظاہر کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس الاپ میں صرف راگ کا ہی ویستار سے الاپ ہوتا ہے۔

سنگیت میں الاپ کے تیرہ مرحلے ہیں جو اسطرح ہیں۔

۱۔ وِلمبھت   ۲۔ مدھیہ   ۳۔ درُت

۴۔ جھالا   ۵۔ ٹھوکا   ۶۔ لڑی

۷۔ لڑاگُتھاو   ۸۔ لڑا لپٹا   ۹۔ پرنا

۱۰۔ ساتھ   ۱۱۔ دھویہ   ۱۲۔ ماتھا

۱۳۔ پرماتھا۔

۱۔ وِلمبھت۔   آہستہ لَے میں الاپ دینے کو کہتے ہیں۔ الاپ میں آہستہ آہستہ لَے بڑھ جانی چاہئے۔ وِلمبھت الاپ تین قسم کے ہیں۔ وِلمبھت وِلمبھتا ۔ وِلمبھت مدھیہ ۔ اور ملمبھت درُت۔

۲۔ مدھیہ۔ یہ الاپ مدھیہ لَے میں ہوتا ہے۔ اس کی بھی تین قسمیں ہیں

مدھیہ وِلمبھت، مدھیہ مدھیہ اور مدھیہ درُت۔

۳۔ درُت۔ اس میں الاپ درُت یعنی تیز لے میں ہوتا ہے۔ اس کے بھی تین قسم ہیں۔ درُت وِلمبھت ٗ درُت مدھیہ، اور درُت درُت۔

۴۔ جھالا۔ اوپر تین مرحلے دونوں گانے اور ساز بجانے میں ہوتے ہیں۔ لیکن جھالا صرف موسیقی کے ساز بجانے میں استعمال ہوتا ہے۔ یہ درُت مدھیہ لے سے شروع کیا جاتا ہے۔ گائیکی میں اس کا متبادل ترانہ ہے۔

۵۔ ٹھوکا۔ یہ الاپ جھالا میں لے کاری جیسے ہوتی ہے۔

۶۔ لڑی۔ لڑی لے کاری کیلئے بولوں کی بندھش کو کہتے ہیں۔ جو بول گائے جاتے ہیں وہی لے کاری میں طبلے یا پکھاوج پر لئے کے سازوں پر دہرائے جاتے ہیں۔

۷۔ لڑا گتھاؤ۔ لڑی اور گتھی دو الفاظوں سے بنا ہے۔ یہ مشکل بولوں کی طبلے یا پکھاوج کے قاعدے ہوتے ہیں جس میں یہ ایک دوسرے کے ساتھ سوال جواب کا سلسلہ بناتے ہیں۔

۸۔ لڑا پلٹا۔ اس میں سُروں کے بولوں کو ایک جگہ سے دوسری جگہ اچھلنے کو کہتے ہیں۔

۹۔ پرنا۔ موسیقار تال کے بول بجاتا ہے اور سم پر چھوڑ دیتا ہے۔ اسی طرح طبلہ بجانے والا بھی سازندر کے ساتھ ساتھ یہی بول بجا کے سم پر چھوڑ دیتا ہے۔ سازندر کے بول کو پرنا کہتے ہیں۔ یہی طبلہ والا بجائے تو تار پرنا کہلاتے

ہیں۔

۱۰۔ ساتھ۔ اگر پرنا دونوں اکٹھے یعنی طبلہ والا اور سازندر بجائے تو اس کو ساتھ کہا جاتا ہے۔

۱۱۔ دھویہ، ماتھا اور پرماتھا اب استعمال میں نہیں ہوتے ہیں۔ یہ چکاری اور خاص تاروں کے ساتھ طبلے وغیرہ کی لئے کاری ہوتی ہے۔

۲۔ بندھش اور گانے کے حصے

راگوں میں مخصوص گانے گائے جاتے ہیں ان میں شاعری اور سُروں کی خاص ترتیب ہوتی ہیں۔ یہ بندھشیں بہت پہلے سے پرانے استادوں نے سینہ بہ سینہ ہمارے تک پہنچائے ہیں۔ آجکل کی بندھشیں یا راگ کے گانے جو گائے بجائے جاتے ہیں اُن میں صرف ستھائی اور انترا ہی ہوتے ہیں۔ لیکن بندھش میں چار حصے ہوتے ہیں۔

۱۔ ستھائی ۲۔ انترا

۳۔ سنچاری ۴۔ ابھوگ

۱۔ ستھائی۔ ستھائی کا مطلب ہے بنیادی یا پہلا جسکی وجہ سے گانے کے پہلے حصے کو ستھائی کہتے ہیں۔ عموماً اس کی حد یہ ہے کہ یہ مندر اور مدھیہ سپتک کے اندر محدود ہونی چاہئے۔

۲۔ انترا۔ انترا کا مطلب ہے نزدیک کیونکہ یہ ستھائی کے قریب ہوتا ہے۔ اسی لئے گانے کے اگلے حصے کو انترا کہتے ہیں۔ اس کی حد عام طور پر

مدھیہ سپتک اور تار سپتک کے بیچ میں ہوتی ہے۔

۳۔ سنچاری۔ یہ حصہ مدھیہ سپتک میں گایا جاتا ہے۔ اس میں وادی سُر سے شروع کر کے گھما پھرا جاتا ہے لیکن بعد میں پھر وادی سُر کی طرف آجاتے ہیں۔

۴۔ ابھوگ۔ یہ راگ کا چوتھا یعنی آخری حصہ ہوتا ہے۔ اس کی بندھش زیادہ تر مدھیہ سپتک کے درمیانی حصے میں ہوتی ہے۔ اس میں ستھائی انترا اور سنچاری تینوں شامل ہوتے ہیں۔ اس میں بندھش بنانے والے کا نام بھی آتا ہے۔

۳۔ تان پلٹا

تان سنسکرت لفظ ہے۔ یہ تن سے اخز کیا ہوالفظہ ہے جس کا مطلب پھیلنا، بڑھ جانا، کھینچنا ہے۔ تان سُروں کا وہ مجموعہ ہوتا ہے جس سے راگ کے چلن کی تفصیل ہو جیسے سارے گاما، گارے سا یا سانی دھاپاما گارے سا، یہ تانیں لَے کے ساتھ جُڑی ہوئی ہوتی ہیں۔ راگ میں جو بھی سُر ہو یا جتنے سُر ہوں اُن کو سنگیت کار بہت سارے ردو بدل کر کے اپنے فن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ الاپ کے بعد راگ کو تال میں گایا بجایا جاتا ہے۔ اس میں بندھش گائی جاتی ہے۔ بندھش میں تانوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اور تانوں کو النکار کے روپ میں راگ کی جانکاری دی جاتی ہے۔ النکار دو طرح کے ہوتے ہیں۔

۱۔ سُر سرگم ۲۔ تان پلٹا

سُر سرگم ریاض کیلئے ہوتا ہے جیسے سارے گاما پادھانی سا یا سارے، رے گا

،گاما، ماپا، پادھا، دھانی، نی سا وغیرہ۔تان پلٹا تال میں گایا جاتا ہے یہ تان پلٹا تین طرح کے ہوتے ہیں۔ شدھ تان یعنی اس میں سیدھا آروہ اوروہ ہوتا ہے۔جیسے سا رے گاماپادھانی سا،سانی دھاپاما گارے سا۔دوسرا کوٹ تان۔اس تان میں مسلسل طریقے سے آروہ اوروہ نہیں ہوتا جیسے سارے گامادھاپاوغیرہ۔مشرتان۔اس میں آروہ یااوروہ میں شدھ تان اور چوتھے حصے میں کوٹ تان ہوتی ہے جیسے سارے گاما پادھانی سا،سادھاماپا گامارے سا۔ تانوں کے بارے میں مفصل بیان اس کتاب کے تان کے مضمون میں دیا گیا ہے۔بہر حال یہ راگوں کی بناوٹ ہے جوآجکل ہندوستانی سنگیت میں رائج العمل ہے۔مختصراً راگ کی بناوٹ کواس طرح بیان کیا جاتا ہے۔سب سے پہلے الاپ گایا جاتا ہے۔اس الاپ میں کئی طرح کے الاپ ہوتے ہیں جیسے آشریہ الاپ، بندھن الاپ، قاعدہ الاپ اور ویستارالاپ۔یہ الاپ لَے کو مدِنظر رکھ کربھی پیش کئے جاتے ہیں۔اس کے بعد بندھش شروع کی جاتی ہے جس میں ستھائی انترا وغیرہ ہوتا ہے اور بندھش کے دوران تانیں استعمال کی جاتی ہیں آخر پر ترانہ اورتہائی پراختتام کیا جاتا ہے۔یہ مختصر طور پر راگ کی بناوٹ ہے۔

راگ واصول:

راگیں تھاٹ سے پیدا ہوتی ہیں۔کون سی راگ کِس تھاٹ کی پیدا شدہ رگ ہے اس کی بنیاد مندرجہ ذیل اصولوں پر منحصر ہے۔

۱۔ راگ کااوڈو،شاڈو، یاسمپورن ہونا۔

۲۔ راگ کے گانے کاوقت۔

۳۔ راگ کے خارج سُر اور ان کا آروہ یا اوروہ میں خارج ہونا۔

۴۔ راگ کے وادی سُر اور سموادی سُر۔

۵۔ انو وودی سُروں کا راگ میں استعمال۔

۶۔ راگ کا اترانگ یا پوروانگ ہونا۔

۷۔ ملتے جلتے راگوں کا باہمی فرق۔

۱۔ راگ کا اوڈو، شاڈو، یا سمپورن ہونا۔

تعداد سُر سے پیدا ہونے والے راگ کی قسمیں:

راگ کو سُروں کی تعداد کے اعتبار سے تین حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے:

۱۔ اوڈو۔ جن راگوں میں پانچ سُر ہوں اُسے اوڈو راگ کہتے ہیں۔ جیسے راگ مال شری (ساگا ماتیور پانی)۔

۲۔ شاڈو (کھاڈو)۔ جن راگوں میں چھے سُر ہوں اُسے شاڈو راگ کہتے ہیں۔ جیسے راگ شنکر بھرن (سارے گا پانی دھا)۔

۳۔ سمپورن۔ جن راگوں میں سات سُر ہوں اُسے سمپورن راگ کہتے ہیں۔ جیسے کافی (سا، رے، گا کومل، شدھ مدھیم، پا، دھا، نی کومل)، بلاول (ساتوں شدھ سُر)۔

ان کے علاوہ راگوں میں دونوں طرح کے بھید ہو سکتے ہیں۔ اور اس حساب سے نو (۹) طرح کی مرکب راگیں بحساب تعداد سُر بن سکتی ہیں جو نیچے دئے گئے ہیں۔

۱۔ سمپورن سمپورن۔ اس میں آروہی میں سات سُر اور اوروہی میں سات

سُر ہوں۔

۲۔ سمپورن شاڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں سات سُر اور اوروہی میں چھے سُر ہوتے ہیں۔

۳۔ سمپورن اوڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں سات سُر اور اوروہی میں پانچ سُر ہوتے ہیں۔

۴۔ شاڈوسمپورن۔ ان راگوں میں آروہی میں چھے سُر اوراوروہی میں سات سُر ہوتے ہیں۔

۵۔ شاڈوشاڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں چھے سُر اوراوروہی میں چھے سُر ہوتے ہیں۔

۶۔ شاڈواوڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں چھے سُر اوراوروہی میں پانچ سُر ہوتے ہیں۔

۷۔ اوڈوسمپورن۔ ان راگوں میں آروہی میں پانچ سُر اوراوروہی میں سات سُر ہوتے ہیں۔

۸۔ اوڈوشاڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں پانچ سُر اوراوروہی میں چھے سُر ہوتے ہیں۔

۹۔ اوڈواوڈو۔ ان راگوں میں آروہی میں پانچ اور اوروہی میں پانچ سُر ہوتے ہیں۔

ان ۹ قسم کی مرکبات کو مور چھنا بھی کہا جاتا ہے۔ مور چھنا سے وہی کام لیا جاتا

تھا جو آجکل تھاٹ سے لیا جاتا ہے۔ اب ہم اِن (۹) نو طرح کے راگوں کے مرکبات سے راگوں کی تعداد کا پتہ لگائیں گے۔

۱۔ سب سے پہلے سمپورن سمپورن مرکب کو اگر دیکھیں تو صرف ایک ہی راگ بن سکتی ہے وہ ہے راگ بلاول۔

۲۔ سمپورن شاڈو۔ اس کی چھے راگیں بن سکتی ہیں۔ اس مرکب میں آروہی میں سات سُر ہوں گے اور دوسری طرف اوروہی میں چھے طرح کے سُر ہونگے۔ جیسے پہلے سارے گاماپادھانی اور دوسری طرف سانی دھاپاما گا، دوسرا سارے گاماپادھانی اور سانی دھاپامارے، تیسرا سارے گاماپادھانی اور سانی دھاپاگا رے، چوتھا سارے گاماپادھانی اور سانی دھاماگارے، پانچواں سارے گاماپادھا نی اور سانی پاماگارے چھٹا سارے گاماپادھانی اور سادھاپاماگارے۔

۳۔ سمپورن اوڈو۔ اس کے پندرہ راگ بن سکتے ہیں۔ ان کی تعداد کو بلکل اوپر کی طرح مرکبات بنا سکتے ہیں۔

۴۔ شاڈو سمپورن۔ اس کے بھی چھے راگ بن سکتے ہیں۔

۵۔ شاڈو شاڈو۔ اس کی چھتیس راگیں بن سکتی ہیں۔

۶۔ شاڈو اوڈو۔ اس کے نو راگ بن سکتے ہیں۔

۷۔ اوڈو سمپورن۔ اس کے پندرہ راگ بن سکتے ہیں۔

۸۔ اوڈو شاڈو۔ اس کی نوے (۹۰) راگ بن سکتے ہیں۔

۹۔ اوڈو اوڈو۔ اس کی ۲۲۵ راگیں بن سکتی ہیں۔

اس طرح ایک تھاٹ سے 484 راگیں بن سکتی ہیں۔ جب ہم ۷۲ تھاٹوں سے راگیں بنانے بیٹھیں تو ان کی تعداد 484x72=34848 ہو جائے گی۔ اگر ہم بائیس شرتیوں کا بھی استعمال کریں تو بے حساب راگیں پیدا ہونگی۔ لیکن ان میں سے ہم صرف دس تھاٹ کو استعمال میں لاتے ہیں اور 34848 راگوں میں سے بیشتر راگوں کا استعمال نہیں کرتے۔

راگ کے اقسام:

۱۔ مارگی راگ: اُس راگ کو کہتے ہیں جو ہر ملک میں ایک ہی شکل میں گائی بجائی جائے۔

۲۔ دیسی راگ: اُس راگ کو کہتے ہیں جو ہر دیس میں اپنی اپنی ساخت رکھتی ہو۔ یعنی ہر جگہ اپنے ڈھنگ سے گائی بجائی جائے۔

۳۔ شدھ راگ: وہ راگ جو خالص راگ ہو اور اس میں کسی اور راگ کا اثر نہ ہو جیسے راگ بلاول۔

۴۔ مہاشدھ راگ: اُس راگ کو کہتے ہیں جو بلکل خالص اور بے میل ہو اور ایک بھی شُرتی اُسکی کسی دوسری راگ سے نہ ملتی ہو۔

۵۔ سالنک یا چھایا لگ راگ: وہ راگ جس میں دوسری راگ کا عکس دکھائی دے۔ جیسے الھیہ بلاول

۶۔ سنکیرن راگ: وہ راگ جس میں شدھ اور چھایا لگ راگوں کی چھاپ نظر آئے۔

۷۔ وَکرروپ راگ: وہ راگ جن کے سُروں کا تسلسل ترتیب وار نہ ہوں جیسے گوڈ سارنگ۔

شدھ راگ، چھایالگ راگ، سنکیرن راگ خالص اور غیر خالص کی بنیاد پر تقسیم کی گئی ہیں۔

۸۔ پوروانگ اوراترانگ راگ:

راگوں کو وقت کے حساب سے تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک کو پوروانگ کہتے ہیں اور دوسرے کو اُترانگ راگ کہا جاتا ہے۔ پوروانگ راگ وہ راگ ہیں جو دوپہر سے لیکر رات کے بارہ بجے تک گائے بجائے جاتے ہیں۔ اُترانگ وہ راگ ہیں جو رات کے بارہ بجے سے لیکر دوپہر بارہ بجے تک گائے بجائے جاتے ہیں۔ ان راگوں کو پوروانگ وادی یا اُتروانگ وادی بھی کہا جاتا ہے کیونکہ ان راگوں میں زیادہ تر سُر سپتک کے پہلے حصے میں ہوتے ہیں یعنی سارے گاما اور اسی طرح اُترانگ وادی راگوں میں زیادہ تر سپتک کے آخری حصے کے سُر یعنی پادھانی سا ہوتے ہیں۔ جو حصہ زیادہ نمایاں ہوتا ہے اُسی حصے کا سُر وادی سُر رہتا ہے۔ اگر دو راگوں میں سُر ایک جیسے ہوں تو سُروں کی اتروانگ اور پوروانگ میں جن کی نمائیندگی زیادہ ہو اُسی حساب سے راگ کے وقت میں فرق پڑتا ہے۔ جیسے راگ بھوپالی اور راگ دیشکار۔ راگ بھوپالی پوروانگ وادی راگ ہے اور راگ دیشکار اُترونگ وادی راگ ہے۔ جیسے جیسے راگوں میں نچلے سُروں کا استعمال ہو ویسے ہی اُن راگوں کو صبح کی راگوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اور اسی طرح اونچے سُروں کی راگوں کو شام

کی راگوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ پوروانگ اور اترانگ کو مغربی موسیقی میں Lower Tetra and Upper Tetra کہتے ہیں۔

۹۔ سندھی پرکاش راگ:

یہ وہ راگیں ہیں جو دن اور رات ملنے پر گائے بجائے جاتے ہیں۔ یہ راگیں سورج طلوع ہونے سے کچھ دیر پہلے سے لیکر کچھ دیر بعد تک گائی بجائی جاتی ہیں۔ اسی طرح شام کو سورج غروب ہونے سے پہلے تھوڑی دیر پہلے اور سورج غروب ہونے کے تھوڑی دیر بعد تک گائی بجائی جاتی ہیں۔

۱۰۔ آشریہ راگ:

ہندوستانی موسیقی میں راگیں دس تھاٹوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ یہ دس تھاٹ راگوں کے ناموں سے بھی جانی جاتی ہیں۔ اگر کوئی راگ ان دس تھاٹوں سے کسی ایک راگ سے منسوب ہے تو وہ آشریہ راگ کہلاتے ہیں۔ جیسے راگ بلاول (بلاول تھاٹ)، راگ بھیرو (بھیرو تھاٹ)، راگ آساوری (آساوری تھاٹ) وغیرہ آشریہ راگیں ہیں۔ آشریہ راگ کو تھاٹ واچک راگ بھی کہا جاتا ہے۔ مندرجہ ذیل نقشہ میں آشریہ راگوں کی تفصیل دی گئی ہے۔

نقشہ آشریہ راگھا

نمبر شمار	ٹھاٹ نام	ٹھاٹ سُر	آشریہ راگ	راگ کے آروہ اوروہ
۱	بلاول	سارے گاماپادھانی سا	بلاول	سارے گاماپادھانی سا سانی دھاپاماگارے سا
۲	کلیان (یمن)	سارے گاماتیور پا دھانی سا	یمن	سارے گاماتیور پا دھانی سا سانی دھاپاماتیور گارے سا
۳	کھماج	سارے گاماپادھانی کومل سا	کھماج	سارے گاماپادھانی کومل سا سانی کومل دھاپاماگارے سا
۴	بھیرو	سارے کومل گاماپادھانی کومل سا	بھیرو	سارے کومل گاماپادھانی کومل سا سانی کومل دھاپاماگاکومل رے سا
۵	پوروی	سارے کومل گاماتیور پادھاکومل نی سا	پوروی	سارے کومل گاماتیور پادھاکومل نی سا سانی دھاکومل پاماتیور گارے کومل سا
٦	مارروا	سارے کومل گاماتیور پادھانی سا	مارروا	سارے کومل گاماتیور پادھانی سا سانی دھاپاماتیور گارے کومل سا
۷	کافی	سارے گاکومل ماپادھانی کومل سا	کافی	سارے گاکومل ماپادھانی کومل سا سانی کومل دھاپاماگاکومل رے سا
۸	آساوری	سارے گاکومل ماپادھاکومل نی کومل سا	آساوری	سارے گاکومل ماپادھاکومل نی کومل سا سانی کومل دھاکومل پاماگاکومل رے سا

۹	بھیروی	سارے کومل گا کومل ما پا دھا کومل نی کومل سا	بھیروی	سارے کومل گا کومل ما پا دھا کومل نی کومل سا سانی کومل دھا کومل پا ما گا کومل رے کومل سا
۱۰	توڑی	سارے کومل گا کومل ماتیور پادھانی سا	توڑی	سارے کومل گا کومل ماتیور پادھانی سا سانی دھاپاماتیور گا کومل رے کومل سا

دھیان رہے تھاٹ میں صرف آروہ ہی ہوتا ہے اور ساتوں سُر پورے ہوتے ہیں۔

راگ میں آروہ اور وہ دونوں کا ہونا ضروری ہے چاہے سُر سات ہوں یا اس سے کم۔

راگوں کے لکھشن (خصوصیات):

راگوں کی پہچان کے لئے سنگیت کاروں نے کئی خاصیتیں بیان کی ہیں جن کو لکھشن بھی کہتے ہیں۔ سنگیت رتناکر میں تیرہ جاتی لکھشن بتائے گئے ہیں۔ اُس زمانے میں راگوں کا رواج نہیں تھا اسی لئے جاتہ لکھشن کہے جاتے تھے۔ لیکن اب یہی جاتہ لکھشن راگوں کے لکھشن بن گئے۔ ان لکھشنوں کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

۱۔ گرہ	۲۔ انش	۳۔ تار
۴۔ مندر	۵۔ نیاس	۶۔ اُپنیاس
۷۔ سنیاس	۸۔ ونیاس	۹۔ بہتوم
۱۰۔ الپتوم	۱۱۔ انترمارگ	۱۲۔ شاڈو
۱۳۔ اوڈو		

ان کا مفصل بیان جاتی گائین اقتباس میں پہلے ہی آچکا ہے۔ اس کے علاوہ پرانی مستند کتابوں میں راگوں کے تین بھید بتائے گئے ہیں جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ شدھ ۲۔ چھایالگت ۳۔ سنکیرن

شدھ: جس راگ میں کسی دوسرے راگ کے سُر نہ لگتے ہوں اور نہ ہی کسی راگ کی چھایا پڑے اُس کو شدھ راگ کہا جاتا ہے۔

چھایالگت: دو راگوں کے میل سے اور کسی ایک راگ میں دوسری کسی راگ کے سُر آجانے سے جو چھایا دکھائی دیتی ہے ایسی راگ کو چھایا لگ راگ کہتے ہیں۔ اس سے سالنک بھی کہتے ہیں۔

سنکیرن: جس راگ میں دو راگوں سے زیادہ راگوں کا مشرن یا ملاوٹ ہو اُسے سنکیرن راگ کہتے ہیں۔

راگوں میں اُور بھاو اور ترو بھاو:

راگ کو جب گایا بجایا جاتا ہے تو موسیقار اپنے فن کا مظاہرہ کرنے کیلئے سُروں کو گھما پھرا کر بڑھت کر کے اس میں کئی دوسری راگوں کا اثر دکھاتا ہے۔ اس سے راگ کا بھاؤ کچھ دیر کیلئے مدغم ہو جاتا ہے۔ اس طرح راگ کے گانے بجانے کو ترو بھاؤ کہا جاتا ہے۔ جب راگ کو گاتے وقت خالص اپنی ہی راگ کا بھاؤ دکھائی پڑے تو اُسے اُور بھاؤ کہتے ہیں۔ اس طرح کے فن مظاہرہ اچھے موسیقار کرتے ہیں۔ اگر لاعلمی سے اس طرح کا بھاؤ ظاہر ہو جائے تو یہ عیب سمجھا جاتا ہے۔ ورنہ یہ اچھی کلاکاری کی مثال ہے

راگوں میں وادی، سموادی، انو وادی اور وِوادی سُر

راگ کے اصولوں میں وادی، سموادی، انو وادی اور وِوادی سُروں کا بہت ہی بڑا عمل دخل ہوتا ہے۔ ان کی اہمیت کو اس طرح بیان کیا گیا ہے: وادی سُر کو راجا کے برابر کا درجہ دیا گیا ہے۔ سموادی سُر کو وزیر کے برار، وِوادی سُر کو دشمن، اور انو وادی کو سیوک یعنی خدمت گار کے برار مانا گیا ہے۔

وادی سُر: راگ میں لگنے والے سُروں میں جس سُر پر سب سے زیادہ زور رہتا ہے اور جسکا استعمال بار بار کیا جاتا ہے اُس سُر کو راگ کا وادی سُر کہتے ہیں۔

سموادی سُر: یہ وادی سُر کا سہائیک ہوتا ہے۔ اسی لئے اس کو وزیر کی حیثیت ملی ہے۔ یہ وادی سُر سے کم اور باقی سُروں سے زیادہ استعمال ہوتا ہے۔

انو وادی سُر: وادی اور سموادی سُروں کے علاوہ جو سُر لگتے ہیں وہ انو وادی سُر ہوتے ہیں۔

وِوادی سُر: وِوادی کا مطلب ہے بگاڑ پیدا کرنا۔ ایسا سُر جو راگ میں بگاڑ پیدا کرے۔ اسی لئے وِوادی کو دشمن کا عہدہ دیا گیا ہے۔ اتنا سب ہوتے ہوئے بھی کبھی کبھی راگ میں وِوادی سُر کو خوبصورتی سے استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے راگ یمن میں شدھ گندھار اور تیور مدھیم کے درمیان شدھ مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔

میقاتِ راگ

سابقہ اقتباسات میں ہم نے دیکھا کہ راگوں کے کئی اقسام ہیں۔ اِن اقسام کی بنیاد کئی عناصر پر مشتمل ہے جیسے تھاٹ کے لحاظ سے کونسی راگ کس تھاٹ کی ہے۔ سُروں کی تعداد کے لحاظ سے راگیں سمپورن، شاڈو اور اوڈو ضمروں میں بٹی ہوئی ہیں۔ اسی طرح راگوں کو وقت کے لحاظ سے بھی تقسیم کیا گیا ہے۔ جن اصولوں کی بنیاد پر تعین شدہ اوقات پر راگیں گائی بجائی جاتی ہیں اُس کو میقاتِ راگ کہتے ہیں۔ موسیقی کو ہندوستان کے علاوہ دوسرے ممالک میں بھی مقررہ اوقات پر راگوں کو گانے بجانے کی روایت ہے۔ مثال کے طور پر ایران میں دستگاہ حُسینی دن کے آخری عشرے میں گایا بجایا جاتا ہے، رہاوی صبح کے وقت، راست آفتاب طلوع ہونے پر، بوسلیک دوپہر کے بعد، اوشاق سورج کے غروب ہونے پر، نوا عشا سے پہلے، اور حجاز درمیانہ رات کو۔ شمالی ہندوستان کے سنگیت میں راگوں کے گانے بجانے کا وقت دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ وہ ہیں دِن اور رات۔ پہلا حصہ دوپہر بارہ بجے سے رات بارہ بجے تک اور دوسرا حصہ رات کے بارہ بجے سے دوپہر بارہ بجے تک۔ اِن میں پہلا حصہ دوپہر بارہ بجے سے رات کے بارہ بجے تک ہوتا ہے جسے پورو حصہ یعنی دن کا پہلا حصہ کہلاتے ہیں۔ دن کا دوسرا حصہ رات کے بارہ بجے سے دوپہر بارہ بجے تک

اور اس حصے کو اُتر حصہ کہتے ہیں۔ اسی لئے راگوں کو بھی دو حصوں میں بانٹا گیا ہے۔ ایک وہ جن کو دِن کے پہلے حصے میں گایا جاتا ہے اور دوسرا وہ جن کو دِن کے دوسرے حصے میں گایا جاتا ہے۔ اِن کو پورو راگ اور اُتر راگ کے نام دئے گئے ہیں۔

پورو راگ: جو راگ دوپہر کے بارہ بجے سے رات کے بارہ بجے کے دوران گائے بجائے جائیں اُن کو پورو راگ کہلاتے ہیں۔

اُتر راگ: جو راگ رات کے بارہ بجے سے دوپہر کے بارہ بجے کے دوران گائے بجائے جائیں اُن کو اُتر راگ کہلاتے ہیں۔

موسیقی کے ایک سپتک کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ دو حصے کس طرح بنائے جاتے ہیں؟ اس کے لئے سُروں کے سپتک میں تار سپتک کا سا جوڑ دیا جاتا ہے تا کہ یہ آٹھ سُروں کا مجموعہ بن جائے اور دو برابر حصوں میں تقسیم ہو جائے۔ اب سپتک کو دو برار حصوں میں تقسیم کرنے سے دو حصے چار چار سُروں کے بن جائیں گے۔ یعنی سا، رے، گا، ما اور پا، دھا، نی، تار سا۔ پہلے حصے کو پورو اور دوسرے حصے کو اُتر کہا جاتا ہے۔ اسی تقسیم کی بنیاد پر راگوں میں وقت کو متعین کیا جاتا ہے۔ اس اصول کا مفصل بیان نیچے دیا گیا ہے۔ راگوں کے متعین شدہ اوقات کے قاعدے مندرجہ ذیل اصولوں پر منحصر ہے۔

ا۔ میقاتِ راگ پورو انگ و اترانگ کی بنیاد پر

راگوں کو وقت کے حساب سے تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک کو پورو انگ اور دوسرے کو

اُتروانگ کہا جاتا ہے۔ پوروانگ راگ وہ راگ ہیں جو دو پہر سے لیکر رات کے بارہ بجے تک گائے بجائے جاتے ہیں۔ اُترانگ وہ راگ ہیں جو رات کے بارہ بجے سے لیکر دن کے بارہ بجے تک گائے بجائے جاتے ہیں۔ ان راگوں کو پوروانگ وادی یا اُتروانگ وادی بھی کہا جاتا ہے۔ جن راگوں میں زیادہ تر سُر سپتک کے پہلے حصے میں ہوتے ہیں یعنی سارے گاما اُن کو پوروانگ وادی راگ کہتے ہیں اسی طرح اُترانگ وادی راگوں میں زیادہ تر سُر سپتک کے دوسرے حصے یعنی پا دھانی سا (تارسپتک) میں ہوتے ہیں۔ دِن کی راگوں میں پوروانگ زیادہ اثر دار رہتا ہے اور شام کی راگوں میں اترانگ زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ جو حصہ زیادہ نمایاں ہوتا ہے اسی حصے کا وادی سُر بھی رہتا ہے۔ اگر راگوں کے سُر ایک جیسے ہوں تو اتروانگ اور پوروانگ میں جن سُروں کی نمائندگی زیادہ ہو اسی حساب سے راگ کا وقت متعین ہوتا ہے۔ جیسے راگ بھوپالی اور راگ دیشکار۔ راگ بھوپالی پوروانگ راگ ہے اور راگ دیشکار اُترانگ راگ ہے۔ جیسے جیسے راگوں میں نچلے سُروں کا استعمال ہو ویسے ہی اُن راگوں کو صبح کی راگوں میں شمار کیا جاتا ہے اور اسی طرح اونچے سُروں کی راگوں کو شام کی راگوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

اوپر دئے گئے اصول کو جب ہم عمل میں لاتے ہیں تو کئی راگوں میں تعین شدہ وقت کی روایت غلط لگتی ہے۔ مثال کے طور پر کئی راگوں میں پوروانگ حصے کا وادی سُر ہونے کے باوجود گانے بجانے کا وقت رات کے بارہ بجے سے دن کے بارہ بجے کے حصے میں ہوتا ہے۔ راگ بھیروی میں وادی سُر مدھیم ہے جو کہ سپتک کا پوروانگ

سُر ہے اور اس کے گانے کا وقت دوپہر سے لیکر رات کے بارہ بجے تک ہونا چاہئے جبکہ اس کے گانے کا وقت صبح کا ہے۔ اس عمل کو سنگیت کاروں نے سدھارنے کیلئے سپتک کو متبادل طریقے سے تقسیم کیا ہے۔ سا، رے، گا، ما، پا، کو پہلے ضمرے میں یعنی پوروانگ اور ما، پا، دھا، نی، سا کو دوسرے ضمرے میں یعنی اُترانگ میں بانٹ دیا۔ اسطرح کی حصہ بندی سے جن راگوں کا وادی سُر سا، ما، یا پا سُر ہوں وہ دونوں حصوں میں آسکتے ہیں یعنی پوروانگ میں بھی اور اُترانگ میں بھی۔ اس طرح ان راگوں میں وقت کا عمل صحیح بن جاتا ہے۔ راگ بھیروی جسکا وادی سُر مدھیم ہے اور راگ کاموو جس کا وادی سُر پنچم ہے دونوں پوروانگ راگ مانے جاتے ہیں۔

۲۔ میقاتِ راگ سُروں کی بنیاد پر

راگوں میں سُر اور وقت کا تعین مقرر کرنے کیلئے شمالی ہندوستان میں تین طرح کی حصہ بندی کی گئی ہے۔ یہ حصہ بندی سُروں کا شدھ، کومل اور تیور ہونے کی بنیاد پر کیا گیا ہے۔

(i) سندھی پرکاش راگ۔ یعنی کومل رے اور کومل دھا والے راگ۔

(ii) شدھ رے اور شدھ دھا والے راگ۔

(iii) کومل گا اور کومل نی والے راگ۔

(i) سندھی پرکاش راگ:

سندھی کا مطلب ہے میل۔ دن اور رات کے میل کو سندھی کال کہتے ہیں۔ صبح

سورج طلوع ہونے کی حالت اور شام کو سورج غروب ہونے کی حالت کو نہ دن کہہ سکتے ہیں اور نہ رات۔ اس حالت کو سندھی پرکاش کہا جاتا ہے۔ اوپر بتائے ہوئے تین حصوں میں سے پہلا حصہ کومل رے اور کومل دھا والے راگ یعنی سندھی پرکاش راگوں کے ضمرے میں آتے ہیں۔ اس طرح کی راگوں میں کومل رے اور کومل دھا کے علاوہ تیور (شدھ) گا کا ہونا ضروری ہے۔ اگر تیور گا کی جگہ کومل گا ہوگا تو وہ تیسرے ضمرے میں آئے گا۔ اس دوران جو راگ گائے بجائے جاتے ہیں وہ ہیں: راگ بھیرو، کلنگڑا، بھیروی، پوروی، ماروا وغیرہ۔ سندھی پرکاش کے بھی دو حصے ہیں۔

۱۔ پرات کالین سندھی پرکاش اور

۲۔ سائینکالین سندھی پرکاش۔

جو راگ سورج طلوع ہونے کے دوران گائی بجائی جاتی ہیں اُن کو پرات کالین سندھی پرکاش راگیں کہتے ہیں۔ اسی طرح جو راگ سورج غروب ہونے کے دوران گائی بجائی جاتی ہیں اُن کو سائینکالین سندھی پرکاش راگیں کہتے ہیں۔ سندھی پرکاش راگوں میں مدھیم سُر کا زیادہ عمل دخل ہے۔ اگر کسی راگ میں شدھ مدھیم ہو تو وہ سورج کے طلوع ہونے کے وقت یعنی پرات کالین سندھی پرکاش راگ ہوگی۔ اسی طرح اگر کسی راگ میں تیور مدھیم ہوگا تو وہ سورج غروب ہونے کے وقت گائی بجائی جائے گی اور ان راگوں کو سائینکالین سندھی پرکاش راگوں میں شمار کیا جائیگا۔ مثال کے طور پر بھیرو اور کلنگڑا پرات کالین سندھی پرکاش راگیں ہیں اور ان کو آفتاب طلوع

ہونے کے دوران گایا بجایا جاتا ہے۔اسی طرح پوروی اور ماروا سائیں کالین سندھی پرکاش راگیں ہیں اور ان کو آفتاب غروب ہونے کے دوران گایا بجایا جاتا ہے۔سندھی پرکاش راگوں کی پہچان یہ ہے کہ اِن میں دھا سُر چاہے کومل ہو یا شدھ لیکن ان میں رے کومل اور گا نی شدھ ہونے چاہئے اور یہی سُر زیادہ استعمال میں لائے جائیں۔ بہر حال کئی راگیں اس اصول کے ماتحت نہیں ہوتی ہیں جیسے بھیروی۔

(ii) میقاتِ راگ شدھ رے اور شدھ دھا سُروں کی بنیاد پر:

شدھ رے، شدھ دھا والے راگوں کے گانے بجانے کا وقت سندھی پرکاش کے بعد آتا ہے اور سندھی پرکاش دن میں دوبار آتا ہے۔ راگ کلیان، بلاول اور کھماج تھاٹ کے راگ اس میں گائے بجائے جاتے ہیں۔آفتاب طلوع ہونے کے ساتھ ساتھ شدھ رے اور شدھ دھا کا استعمال زیادہ ہوتا جاتا ہے۔اس ضمر ے کی راگیں صبح سات بجے سے دس بجے تک اور شام سات بجے سے دس بجے تک گائی بجائی جاتی ہیں۔ شام کے سات بجے سے دس بجے تک کی راگوں میں ایک تو شدھ رے اور شدھ دھا کا استعمال ہوتا ہی ہے لیکن اس میں گا کا شدھ ہونا لازمی ہے۔ اس طرح کی راگوں میں مدھیم سُر کا بھی اہم رول ہے۔صبح سات بجے سے دس بجے تک کی راگوں میں شدھ مدھیم کا استعمال زیادہ ہوتا ہے جیسے راگ بلاول ،دیشکار،توڑی ،وغیرہ اور شام کے سات بجے سے دس بجے تک کی راگوں میں تیور مدھیم سُر کا زیادہ استعمال ہوتا ہے جیسے راگ یمن،شدھ کلیان وغیرہ۔

(iii) میقاتِ راگ کومل گا اور کومل نی سُروں کی بنیاد پر:

اس ضمرے میں آنے والی راگوں کو گانے بجانے کا وقت شدھ رے شدھ دھا سُروں والی راگوں کے بعد آتا ہے۔ یعنی کومل گا اور کومل نی والے راگ دن کے دس بجے سے شام چار بجے تک اور رات دس بجے سے چار بجے تک ہوتا ہے۔ان راگوں کی خاص پہچان یہ ہے کہ ان میں گا کومل سُر کا استعمال ضروری ہے۔ ان میں رے اور دھا شدھ ہوں یا کومل۔ اس ضمرے میں راگوں کی مثال آساوری، جون پوری، گندھاری، توڑی وغیرہ ہیں۔رات میں یمن اور جوں جوں رات کا وقت نزدیک آتا رہے گا راگ باگیشوری، جے جے ونتی، مالکونث، وغیرہ راگ گائے بجائے جاسکتے ہیں۔

تفصیل راگ اور اِن کے اوقات:

رات کے پہلے پہر میں سب سے پہلے راگ یمن گائی جاتی ہے۔اس راگ میں تیور مدھیم استعمال ہونے کی وجہ سے رات کے پہلے پہر میں گائی بجائی جاتی ہے۔اسی لئے اس کا گانا بجانا رات کے پہلے پہر سے شروع ہوتا ہے۔راگ کافی، پیلو ،اور راگ بھیروی کسی بھی وقت گائی بجائی جاسکتی ہیں۔

تیور مدھم والے راگ:

ا۔یمن ۲۔شدھ کلیان ۳۔مال شری ۴۔ہنڈول (راگ ہنڈول کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اگر اس کو رات کے وقت گایا جائے تو اس کا وادی سُر گندھار ہوتا ہے۔اور اگر اس راگ کو صبح کے وقت گائیں گے تو اس کا وادی سُر

دھیوت ہوتا ہے)۔اس کے علاوہ بسنت موسم میں اس راگ کو کسی بھی وقت گایا بجایا جاسکتا ہے۔ ۵۔بھوپالی ۶۔جیت کلیان ۷۔ہمیر ۸۔کیدار

۹۔کامود ۱۰۔چھایانٹ ۱۱۔بہاگ ۱۲۔شنکرا (مدھیم کا آبھاو)

تیور گا (شدھ گا) اور کومل نی والے راگ:

۱۳۔کھماج ۱۴۔دیس ۱۵۔تلک کامود ۱۶۔جے جے ونتی

(پرمیل پرویش راگ)

کومل گا اور کومل نی والے راگ:

۱۷۔باگیشری ۱۸۔درباری ۱۹۔اڈاھانا ۲۰۔پوریا ۲۱۔بہار

۲۲۔مالکونث

تیور مدھیم کا استعمال: ۲۳۔ وسنت ۲۴۔ پرج

۲۵۔ سوہنی

پرات کالین سندھی پرکاش راگوں سے سایاں کالین سندھی پرکاش راگوں تک کی ترتیب:

۲۶۔ کلنگڑا ۲۷۔ جوگیا ۲۸۔ للت ۲۹۔ رام کلی

۳۰۔ بھیرو (سب قسم کے بھیرو) ۳۱۔وبھاس (بھیرو کا آخری قسم)

۳۲۔ وبھاس (مارواتھاٹ کاوِبھاس) ۳۳۔الھیا بلاول

۳۴۔ بلاول کے سارے قسم ۳۵۔ دیش کار

۳۶۔ توڑی (سب قسم کی) ۳۷۔ آساوری

۳۸۔ جونپوری ۳۹۔ دیسی ۴۰۔ سُہا

۴۱۔ سُدرائی ۴۲۔ سارنگ ۴۳۔ سارنگ کے سارے قسم

۴۴۔ گوڑھ سارنگ۔ ۴۵۔کانی (کچھ سنگیت کار اس کے گانے بجانے کا وقت رات کا مدھیہ کال مانتے ہیں اور کئی اس کو سروِ کالک راگ مانتے ہیں)

۴۶۔ بھیم پلاسی ۴۷۔ دھناشری ۴۸۔ دھانی

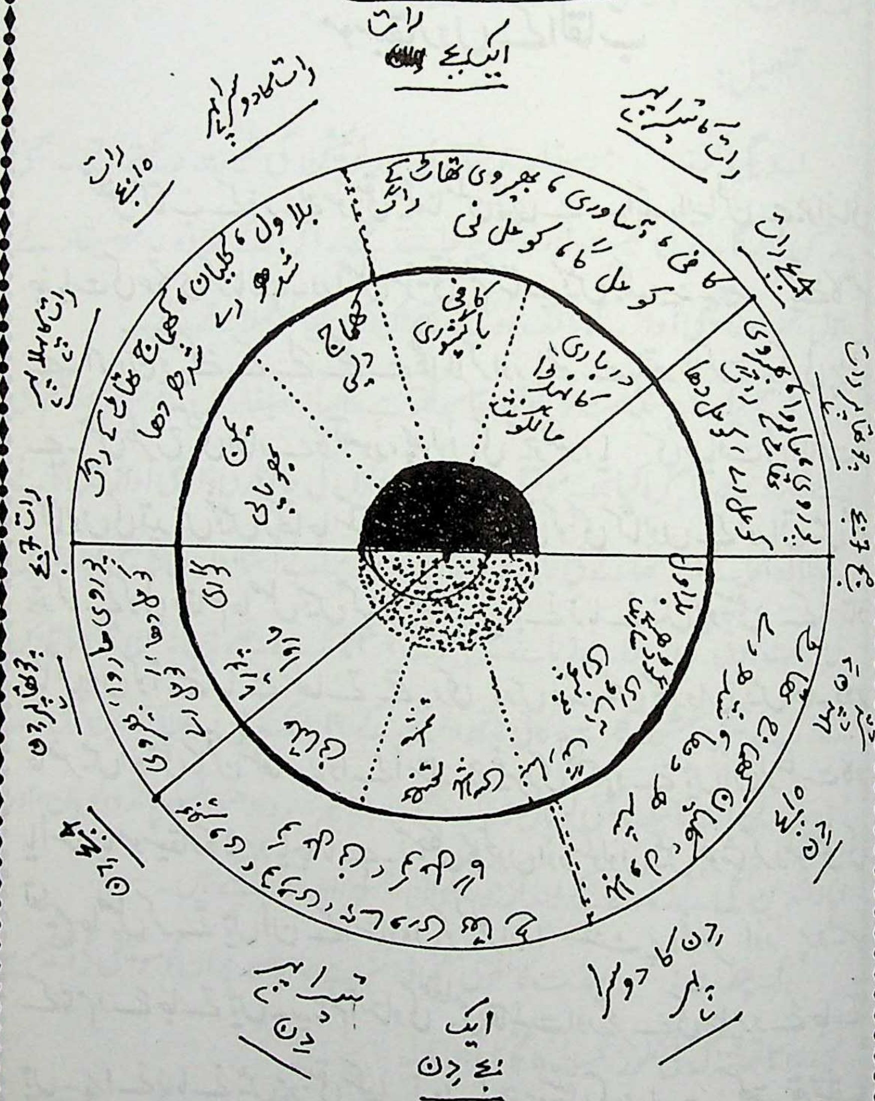
۴۹۔ ملتانی ۵۰۔ پوروی ۵۱۔ پوریا دھناشری ۵۲۔ شری

۵۳۔ جیت شری ۵۴۔ گوری ۵۵۔ ماروا

راگ جیت شری گانے کے بعد یمن راگ گانے کی دوبارہ باری آجاتی ہے۔اس طرح راگوں کی تفصیل پورے چوبیس گھنٹوں کا چکر لگا کر ایک چکر پورا کر کے پھر وہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ اس تفصیل کا یہ مطلب نہیں کہ اس میں دئے ہوئے کسی راگ کے بعد وہی راگ گانا ہی چاہیے۔ بہت سے گائیک اپنی مرضی کے مطابق اس ترتیب کو تبدیل کر کے گاتے ہیں۔ بہرحال راگوں کو اپنے وقت پر ہی گانا چاہیے کیونکہ غلط وقت پر راگ کا گانا بجانا ٹھیک نہیں مانا جاتا ہے۔

راگوں کے سمے چکر کی شکل نیچے دی گئی ہے۔

رات



دن

موسیقاروں کے القاب

محض کتاب کے ذریعے موسیقی سیکھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ ایک ایسا فن ہے جو انسانی جذبات کی عکاسی کرتا ہے۔ دراصل موسیقی علمِ کتاب نہیں بلکہ سینہ بہ سینہ سیکھنے کا علم ہے۔ اس فن کو سیکھنے کے لئے گلے سے گلا ملا کر اور ہاتھ سے ہاتھ ملا کر تائید کرنی پڑتی ہے۔ جس طرح کسی نظارے کا تصور، پھولوں کی خوشبو، یا کسی ضیافت کی لطافت کو کتابوں کی قید میں نہیں رکھا جا سکتا اسی طرح موسیقی کو بھی کتابوں کے اوراق میں قلم بند کر کے کوئی مقام حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ پرانے زمانے میں موسیقی کے اُستاد شاگردوں کو آمنے سامنے سکھاتے تھے۔ رسمی درس و تدریس کا رواج نہیں تھا۔ دورِ حاضر میں موسیقی کا فن سکھانے والے اُستاد جو غیر رسمی تعلیم دیتے ہیں اُن کو سنگیت کار یا اُستاد یا موسیقار کا نام دیا جاتا ہے۔ آجکل کالجوں اور سکولوں میں جو شاگرد موسیقی کی تعلیم حاصل کرتے ہیں اُن کے اُستادوں کو لیکچرار، اسسٹنٹ پروفیسر اور پروفیسر کے نام دئے جاتے ہیں۔ یہ نام اُستاد کی تعلیمی قابلیت اور تجربے کی بنا پر دئے جاتے ہیں۔ پرانے زمانے میں موسیقی سکھانے والے جو موسیقی کی مہارت رکھتے تھے مختلف القاب سے منسوب کئے جاتے تھے۔ یہ نام اُن کی قابلیت اور تجربہ کی بنا پر دئے جاتے تھے۔ اِن کی فہرست مندرجہ ذیل دی گئی ہے۔

۱۔ویگیاکر ۲۔نائک ۳۔پنڈت ۴۔گندھرو

۵۔کلاونت ۶۔گُنی ۷۔قوال

تفصیل:

۱۔ویگیاکر: موسیقار جو شاعری اور نوٹیشن کی علمیت رکھتے تھے۔یعنی بندھش اور گانے کی علمیت اور نوٹیشن جانتے تھے۔اس کے علاوہ یہ موسیقار لے ،تال،سُر اور اچھی آواز کے مالک ہوتے تھے اُن کو ویگیاکر کہلاتے تھے۔

۲۔نائیک: یہ سند بہت ہی اُونچا مقام رکھتا ہے۔ایسا موسیقار جس نے موسیقی کا علم کسی اچھے اُستاد سے حاصل کیا ہو۔موسیقی کی پہچان، راگوں کی جانکاری، اچھی آواز میں گانے کے علاوہ بجانے اور سکھانے کی قابلیت رکھتا ہو۔اُن کو پرانے اُستادوں کی گائیکی اور راگوں کی علمیت ہوتی تھی۔ پرانے زمانے میں صرف ۳۰ نائک رہ چکے ہیں۔جن میں ماتاؤں کے زمانے یعنی شمشور، بھرت، کالی ناتھ، کرشن کے ۱۹ نائک ہیں۔علاؤالدین خلجی کے زمانے کے سات نائیک یعنی گوپال نائیک، بھجو باورا، امیر خسرو، دھنو، مکسو، پانڈو، لوہان، اور علاؤالدین خلجی کے زمانے کے بعد اُرجو، بھگوان، جسود، اور دلورہ چکے ہیں۔

۳۔پنڈت: پنڈت کا لغوی معنی ڈاکٹر ہے عام طور پر ان کو موسیقی کی تعلیم پر عبور ہوتا تھا نہ کہ عملی طور سنگیت کا گانا یا بجانا۔

۴۔گندھرو: ایسے سنگیت کار کو کہتے ہیں جو مارگی اور دیسی سنگیت جانتا ہو۔

۵۔کلاونت: جو کوئی ساز بجانے، گانے اور اس کی تعلیم سے واقف ہو۔

۶۔گنی: موسیقار جو جدید سنگیت سے آگاہ ہو اور اس طرح کے

سنگیت کو گانے بجانے میں مہارت رکھتا ہو۔

۷۔قوال: جوگلوکار غزل، دادرا، قوالی گاتا ہو اُس کو قوال کہلاتے ہیں۔

دیگر اُستادوں کے القاب:

اوسط وگیاکر: اس ضمن میں ہمیں دو اصطلاحات کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ ایک دھاتو اور دوسرا ماتو۔ دھاتو سنگیت کے ساتھ وابسطہ ہے اور ماتو ادب کے ساتھ تعلق رکھتا ہے۔ اوسط وگیاکر سنگیت میں قابل ہوتا ہے یعنی دھاتو میں مہارت تو رکھتے تھے لیکن ماتو میں اُتنی قابلیت نہیں ہوتی ہے۔ اُسے اوسط وگیاکر کہتے ہیں۔

ناقابل وگیاکر: ایسا وگیاکر جو دھاتو میں ناقابل لیکن ماتو میں قابلیت ہوتی ہے۔ اُسے ناقابل موسیقی ترتیب دینے والا کہتے ہیں۔ ناقابل وگیاکر اس لئے کہا جاتا ہے کہ وہ موسیقی (دھاتو) میں ناقابل ہوتا ہے۔

کُٹی کارا: جو کسی شاعری کو کسی دوسرے وگیاکر کی بندھش میں ڈال دیتا ہے۔ یعنی وہ نقال ہوتا ہے اُسے کُٹی کارا کہتے ہیں۔

سوردھی: وہ سنگیت کار جو صرف مارگی سنگیت کو جانتا ہو۔

گلوکاروں کی درجہ بندی وتعریف:

۱۔ اُتم گائیک ۲۔ مدھیم گائیک ۳۔ ادھئیم گائیک

۴۔ پنچ وِدھ گائیک ۵۔ تر ودھ گائیک ۶۔ گاینیہ

۱۔ **اُتم گائیک:** جس کی آواز ہردے شبدھ، سُشریر، گرہموشرد چشرن، راگانگ بھاشانگ وکریانگ پر قدرت، الاپ کے تمام طریقے، گمک کی

جانکاری، تینوں سپتکوں میں آسانی سے گانا، تال اور لے پر اختیار شدھ اور چھایا لگت کی علمیت، صحیح سُروں کا استعمال کرنا اُتم گلوکار کہا جاتا ہے۔ اِن اصطلاحات کی تفصیل آگے دی گئی ہے۔

۲۔ **مدھئیم گائیک:** جس گلوکار کو اوپر دیئے گئے خصوصیات میں سے کئی خصوصیات پر قدرت نہ ہو مدھئیم گائیک کہا جاتا ہے۔

۳۔ **ادھئیم گائیک:** جس کو گانے میں غلطیاں ہوجاتی ہوں ادھئیم گائیک کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۴۔ **پنچ ودِھ گائیک:** پانچ طرح کے گلوکار۔ شکھشہ کارا۔ یعنی تربیت یافتہ گلوکار۔ انوکارا: جو دوسروں کی آواز کی نقل کرتا ہو انوکارا گلوکار کہتے ہیں۔ رسِ کا: جس کے گانے میں رس ہو رسِ کا گلوکار کہتے ہیں۔ رنجہ کا: جو گلوکار اپنے گانے سے لوگوں کو دل بہلائے اُسے رنجکا گلوکار کہتے ہیں۔ بھاوکا: جس کے گانے میں بھاؤ ہو اُسے بھاؤ کا گلوکار کہتے ہیں۔

۵۔ **تریہ وِدھ گائیک:** جب گلو کار اکیلا گائے اسے اِکالا یعنی سولو (solo) گائیک کہتے ہیں۔ جب دو گلوکار اکٹھے گاتے ہوں اسے یمالا یعنی ڈیویٹ (duet) گائیک کہتے ہیں۔ جب تین گلوکار اکٹھے گاتے ہوں اُسے ترِ ودِھ گائیک کہتے ہیں۔

۶۔ **گاینیہ:** لڑکی گلوکارہ۔ جس کے گانے میں اچھی آواز ہونے کے ساتھ ساتھ خوبصورت بھی ہو۔

سُروں کے گانے بجانے کا ڈھنگ

یہ بات ظاہر ہے کہ راگوں کو گانے بجانے میں تاثیر ہوتی ہے۔ آجکل راگوں کی تاثیر خیالی سمجھا جاتا ہے لیکن ان کی تاثیر اس حد تک خالی نہیں کہ کوئی تاثیر ہی نہ ہو۔ راگوں کے بارے میں بیان ہے کہ راگ دیپک سے آتش از جود مشتعل ہوتی ہے ،راگ ہنڈول سے جھولے جھولتے ہیں، سری راگ سے ہوش وطیور بیہوش ہو جاتے ہیں، راگ مالکونث سے بہتا ہوا پانی از خود رُک جاتا ہے، راگ میگھ سے پانی برسنے لگتا ہے، راگ سوہنی سے پانی برسنا بند ہو جاتا ہے، راگ توڑی گانے سے ہوا کا چلنا رُک جاتا ہے ، راگ سارنگ گانے سے حیوان و انسان حیران و پریشان ہو جاتے ہیں، راگ زلیف سے سرسبز درخت افسردہ اور زرد ہو جاتے ہیں ، راگ پوروی سے پتھر موم ہو جاتا ہے۔ اسی تاثیر ہونے کے بارے میں مصدقہ طور کچھ بھی کہا نہیں جاسکتا لیکن اس بات سے انکار بھی نہیں کہ راگوں کو گانے بجانے سے انسانی ذہن و قلب متاثر نہ ہوں۔ یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ جس دور کی روایات اوپر پیش کی گئی ہیں اُس زمانے کے اُستاد، گلوکار اور سنگیت کار بہت ہی اونچی خصوصیات کے مالک ہوتے تھے جو اس زمانے میں ممکن نہیں۔ موسیقی میں اثر پیدا کرنے کے لئے سُروں کے استعمال کا بڑا عمل دخل ہے۔ سنگیت رتنا کر میں سُروں کو گانے بجانے کے

15 طریقے وضع کئے گئے جن کی تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

۳۱۔ سُروں کے بجانے کا صحیح ڈھنگ

سنگیت رتنا کر میں سُروں کو گانے بجانے کے ۱۵ طریقے بیان کئے ہیں اِن کو گھمک کے اقسام بھی کہتے ہیں۔

۱۔ ترپ ۲۔ سپھورت ۳۔ کمپت ۴۔ لین

۵۔ اندولت ۶۔ ولت ۷۔ تربھنا ۸۔ کرولا

۹۔ آہٹ ۱۰۔ الاست ۱۱۔ پلاوت ۱۲۔ ہمپھت

۱۳۔ مُدرت ۱۴۔ نمت ۱۵۔ مِسرِت۔

تفصیل بھی نیچے دی گئی ہے۔

ایک سُر سے دوسرے سُر تک مینڈھ کی مدد سے آنے اور جانے کو گھمک کہتے ہیں۔ گھمک کی پندرہ قسمیں ہیں۔

۱۔ ترِپا: ماترا کے آٹھویں حصے میں ایک سُر سے دوسرے سُر تک صفائی سے آنے جانے کو کہتے ہیں۔

۲۔ سپھورتا: ایک ماترا کے چھٹے حصے میں ایک سُر سے دوسرے سُر تک صفائی سے آنے جانے کو سپھورنا کہتے ہیں۔

۳۔ کمپتا: ایک ماترا کے چوتھے حصے میں ایک سُر سے دوسرے سُر تک صفائی سے آنے جانے کو کمپتا کہتے ہیں۔

۴۔ لینا: ایک ماتر کے دوسرے حصے میں ادیک سُر سے دوسرے سُر تک

صفائی سے آنے جانے کو لینا کہتے ہیں۔

۵۔ اندولتا: ایک ماترمیں او یک سُر سے دوسرے سُر تک صفائی سے آنے جانے کو لینا کہتے ہیں۔

۶۔ والی: کئی سُروں سے گھما پھرا کے گھمک کو والی کہتے ہیں۔

۷۔ تربھنا: تین سپتکوں میں رُ کے بغیر گھمک کو تربھنا کہتے ہیں۔

۸۔ کُرولا: کئی سُروں سے گھما پھرا کے ملائم آواز میں گھمک کو کُرولا کہتے ہیں۔

۹۔ آہٹا: گھمک میں اگلے سُر کو چھو کر گانے کو آہٹا کہتے ہیں۔

۱۰۔ الاستا: گھمک میں اگلے سُر کو چھو کر نہیں بلکہ پورا سُر دے کر بڑھت کرے۔

۱۱۔ پلاوتا: گھمک کو تین ماترا میں دینے کو کہتے ہیں۔

۱۲۔ ہمپھتا: گھمک کو ناک اور منہ سے دینے کو کہتے ہیں۔

۱۳۔ مُدرتا: گھمک کو منہ بند کر کے دینے کو کہتے ہیں۔

۱۴۔ نمت: نیچے کی طرف گھمک دینے کو کہتے ہیں۔

۱۵۔ مشرا: ایسی گھمک جو اوپر دئے گئے ایک سے چودہ تک کی مرکب ہوں۔

مذکورہ سُروں کو بیان کئے گئے طریقے سے پیش کرنا لازمی ہے ورنہ راگوں کو پیش کرنے میں غلطیاں ہو جاتی ہیں۔

موسیقاروں کے اوصاف و نقص

گلوکاروں کے پچیس (25) نقص:

۱۔ سند شٹ: جو دانتوں کو پیس کر گائے۔

۲۔ اُدگھستا: جو بڑی اونچی آواز میں گاتا ہو۔

۳۔ سوت کاری۔ چیختی آواز میں گانے کو کہتے ہیں۔

۴۔ بھیتا۔ ڈرتے ہوئے گانا گانے کو بھیتا کہتے ہیں۔

۵۔ سنکتا۔ جس کے گانے میں جلد بازی ظاہر ہو۔

۶۔ کمپتا۔ گاتے وقت آواز اور ٹانگیں کانپتے ہوئے گانا۔

۷۔ کرالی۔ منہ پھاڑ کر گانا۔

۸۔ وِکل۔ شرتیوں میں فرق سے گانا گانے کو وکل کہتے ہیں۔

۹۔ کاکی۔ جس کی آواز کوئے کی طرح خراشتی ہو۔

۱۰۔ وِتالا۔ جو بے تال گاتا ہو۔

۱۱۔ کربھ۔ گردن اونچی کر کے گانا۔

۱۲۔ اُدبھتا۔ جس کی آواز بھیڑ کی طرح گڑبڑاتی ہو۔

۱۳۔ جُمبکا۔ جس گلوکار کو گاتے وقت تمام رگیں ظاہر ہوں یعنی گردن یا ماتھا وغیرہ۔

۱۴۔ تُمبکی۔ جو اپنے گلے کو تمبک کی طرح پھیلائے۔

۱۵۔ دکری۔ گردن ہلا کر گانے کو کہتے ہیں۔

۱۶۔ پرساری۔ گاتے وقت ٹانگیں کھول کر گانے کو کہتے ہیں۔

۱۷۔ نملِکا۔ آنکھیں بند کر کے گانا۔

۱۸۔ وِرسا۔ جس کے گانے میں رس نہ ہو۔

۱۹۔ اُپ سُرا۔ جس کے گانے میں ورجت سُر بھی لگتے ہوں۔

۲۰۔ اویکتا۔ جس کی آواز لڑکھڑاتی ہو اور غلط تلفظ میں گائے۔

۲۱۔ ستھان برشٹا۔ جو تین سپتکوں میں گانے میں ناکام ہو۔

۲۲۔ اوِوستھا۔ جس کے گانے میں سپتکوں کا سلسلہ وار ترتیب نہ ہو۔

۲۳۔ مِشرکا۔ جو راگوں کو مشرت کرتا ہو۔ یعنی شدھ اور چھایا لگ راگوں کو آپس میں ملاتا ہو۔

۲۴۔ اَن اَودھنا۔ گانے میں لاپروائی برتنے والا۔

۲۵۔ سن اُنسکا۔ جو ناک سے گاتا ہو۔

گلوکاروں میں پچیس (25) اوصاف:

۱۔ ہردے شبد: دل کو چھونے والی آواز۔ مزے دار وسُریلی آواز میں گانا۔

۲۔ سوشاریر: جس کی آواز میں بغیر ریاض کئے راگ کی خاصیت ظاہر ہو جائے۔

۳۔ گرہموسر وِچشرن: جو گرہ، نیاس انش کے اصولوں کو جاننے والا ہو۔

۴۔ راگ راگانگ کووَد: دیسی راگوں کے بھید جاننے والا یعنی راگ انگ، بھاشا انگ، کریا انگ، اوپ انگ۔

۵۔ پربندھ گائین نشانانت: پربندھ گائین کے ماہر۔ اس قسم کے گائین کو سنگیت رتناکر میں بیان کیا گیا ہے لیکن اس کا آجکل رواج نہیں ہے۔

۶۔ وِوِدھ الاپ تتوِ: جس کو ہر طرح کے الاپ کی مہارت ہو۔ راگ کو اور بھاو، ترو بھاو وغیرہ دکھانے کی مہارت ہو۔

۷۔ سروِستھانو گمکے شونا یاس دُگتی: ہر قسم کی گمک آسانی سے ادا کرنے والا گائیک۔

۸۔ آیت کنٹھ: کھلی ہوئی آواز۔ اور جس کے گانے میں چین ہو۔

۹۔ تالگیہ: تال کا علم رکھنے والا۔

۱۰۔ ساودھان: جس کا دھیان گاتے وقت نہیں بھٹکے۔

۱۱۔ جتشرم: جو گاتے وقت شرم ولحاظ رکھتا ہو۔

۱۲۔ شدھ چھایالگ بھگیہ: جو شدھ، چھایالگ، اور سنکیرن یعنی سبھی راگوں کے اقسام سے باخبر ہو۔

۱۳۔ سرِوکاکوِدشوست: جس کو چھے کاکوں کی علمیت ہو یعنی سُر کاکو، راگ کاکو، دیش کاکو، کھیتر کاکو، کھیتر کاکوُ اِنہ راگ کاکو، ینتر کاکو۔

۱۴۔ انیک ستھانیہ سنچار: جو گاتے وقت بے شمار طریقے ظاہر کرتا ہو۔

۱۵۔ سرِودوش وِورجت: جو ہر عیب سے پاک ہو۔

۱۶۔ کریاپر: جو بہت ریاض کرتا ہو۔

۱۷۔ اجسیہ لَے: جو لَے میں ماہر ہو۔

۱۸۔ سُگھٹ: جو بہت سلیقے کے ساتھ گاتا ہو۔

۱۹۔ دھارناِوت: جس کی یاداشت اچھی ہو۔

۲۰۔ سفورنرجیوَن: جو گھمبیر آواز نکالنے والا ہو۔

۲۱۔ ہاِرہ کردھ بھجنوڈھر: جو اپنے گانے سے سامعین کو متوجہ کر سکے۔

۲۲۔ سُ سمپر دھائے: جس کی تعلیم باقاعدہ ہوئی ہو۔

ساز بجانے والوں کے اوصاف:

۱۔ سنگیت یعنی گانا، بجانا اور رقص کی جانکاری ہونی چاہئے۔

۲۔ اپنے ساز کو بجانے میں مہارت ہونی چاہئے۔

۳۔ ساز کی بناوٹ کا علم ہونا ضروری ہے۔

۴۔ ساز سے بجانے کی شروعات کیسے کی جاتی ہے اس کی واقفیت ضروری ہے۔

۵۔ ساز بجانے کیلئے انگلیوں کو کس طرح سے استعمال کیا جاتا ہے، اس میں

مہارت ہونی چاہئے۔

۶۔ تال، سُر اور لَے کا دھیان رکھتا ہو۔

۷۔ دوسرے سازوں کے بارے میں بھی جانکاری رکھتا ہو۔

۸۔ ساز بجاتے ہوئے ہاتھ کی ہنرمندی ظاہر ہو۔

۹۔ کونسی چیز بجانے کیلئے ہاتھ اور جسم کا کونسا حصہ استعمال کریں۔اس کی جانکاری رکھتا ہو۔

۱۰۔ بجاتے وقت ساز میں سُر کے اُتار چڑھاو کا دھیان رہے۔

اگر کسی بجانے والے کو یہ دس اوصاف میں سے کسی ایک کی بھی کمی ہوتو وہ صحیح ساز بجانے والا نہیں بن سکتا۔ اسلئے ہر ایک ساز بجانے والے کو اوپر دی گئی دس باتوں پر دھیان دینا چاہئے اور ان کو حاصل کرنے کیلئے ریاض کرنا چاہئے۔

گیت کی خاصیت اور نقص

گیت کی دس خصوصیات سنگیت رتناکر میں لکھی گئی ہیں:

۱۔ ویکتا: جس میں الفاظ کو صحیح تلفظ سے گایا جاسکے۔

۲۔ پورن: جس میں گیت کے سارے پہلو جیسے ستھائی انترا وغیرہ ہوں۔

۳۔ پرسنا: جس میں الفاظ واضح اور مطلب سمجھ میں آجائے۔

۴۔ سُکمرا: گیت میں نازک آواز ہو۔

۵۔ النکرتا: جس کو تینوں سپتکوں میں سجایا گیا ہو۔

۶۔ ساما: جس میں بندھش، تال اور سپتکوں میں مطابقت ہو۔

۷۔ سُرکتا: سازوں اور آواز کا صحیح سُر میں ہونا۔

۸۔ سُلکھشنا: تینوں سپتکوں اور لَے میں سکون ہونا۔

۹۔ وِکرستا: اونچی آواز میں گانا۔ (آجکل سائینسی آلات کی وجہ سے اس خامی کا متبادل موجود ہے)۔

۱۰۔ مدھورا: گانے میں مٹھاس ہونا۔

گیت کے دس نقص:

۱۔ گیت لوگوں کے معیار کے اعتبار سے کم تر ہو۔

۲۔ شاستروں کے مطابق گانے میں خامیاں۔

۳۔ صحیح شرتیوں کا استعمال نہ ہونا۔

۴۔ گیت کا واجب وقت پر نہ گانا۔

۵۔ گیت کے اشعار کو غیر ضروری طور باربار دہرانا۔

۶۔ تال کے اصولوں پر نہ گانا۔

۷۔ بے ترتیب گانا یعنی تال کا چھند، سم، خالی وغیرہ کو نظر انداز کرنا۔

۸۔ گانا معنی سے محروم ہو۔

۹۔ غیر مہذب یا ناشائستہ گانا۔

۱۰۔ جس گانے سے حیرانی و پریشانی ظاہر ہو۔

آواز کی خصوصیات:

۱۔ مرشٹا: خوشنما آواز کا ہونا۔ جو کانوں کو اچھی لگے۔

۲۔ مدھورا: تینوں سپتکوں میں جس کی آواز میں مٹھاس ہو۔

۳: چھالا: جو آواز اونچی اور میٹھی ہو۔

۴۔ ترس تھانکا: جو آواز تینوں سپتکوں میں واضع اور روشن ہو۔

۵۔ سُکھاوہا۔ جو آواز ذہن کو آرام دے۔

۶۔ پرشورا۔ جو آواز پختہ ہو۔

۷۔ کوملا۔ نازک آواز کو کہتے ہیں۔

۸۔ گادھا۔ آواز میں سُستی نہ ہو۔ یعنی مضبوط آواز

۹۔ شروکا۔ جو آواز دور سے سنائی دے۔

۱۰۔ کرونا۔ جس آواز میں درد ہو۔

۱۱۔ گھانا۔ جو آواز بھری ہو اور دور سے سنائی دے۔

۱۲۔ سنگدھا۔ جو آواز خشک نہ ہو۔ دور سے سنائی دے۔

۱۳۔ سلکسنا۔ جس کی آواز میں ترسیل ہو۔ رُکے بغیر گا سکے۔

۱۴۔ رکتمان۔ جس آواز سے سننے والوں میں دلچسپی بڑھ جائے۔

۱۵۔ چاوِمان۔ جس آواز میں کوئی نقص نہ ہو۔

آواز کے آٹھ نقص:

رُکسا، سپھورتتا، نہسارا، کاکولی، کیتی، کینیہ، کرشا، اور بھاگنا۔

۱۔ رُکسا: جو آواز چیکتی ہوئی ہو۔

۲۔ سپھورتتا: جو آواز ٹوٹتی ہو۔

۳۔ نہسارا: کھوکھلی آواز کو کہتے ہیں۔

۴۔ کاکولی: پھٹی ہوئی آواز ، کوئے کے مانند۔

۵۔ کیتی: مٹھاس کے بغیر آواز۔

۶۔ کینیہ: جو آواز تار اور مندر سپتک میں مشکلی سے نبھا سکے۔ یعنی مشکل سے گا سکے۔

۷۔ کرشا: کمزور آواز۔ جس آواز میں طاقت نہ ہو۔

۸۔ بھاگنا: سخت اور ناخوشگوار آواز۔ گدھے کی آواز کے مانند۔

شاریرا: سنسکرت میں شاریرا ایسی آواز کو کہتے ہیں جس آواز میں راگ گانے کے گن ریاض کے بغیر ہوں۔ اس کو خداداد آواز کہتے ہیں۔ شاریرا آواز میں تینوں سپتکوں میں گانے کی قابلیت ، گھونج ، مٹھاس ، خوبصورتی ، گہرائی ، ملائم ، اور آواز کی اونچائی وغیرہ کی خصوصیات سے بھری آواز کو کہتے ہیں۔

عادت، جگر اور حساب

سنگیت کے بڑے گلوکار یا سازندر کم پڑھے لکھے تھے یا اَن پڑھ لیکن اُن کی باتوں میں سنگیت کے بڑے اصول چھپے ہوئے ہوتے تھے۔ آجکل کے شاگردوں کو ان باتوں کا سمجھنا بہت ضروری ہے۔ ان سنگیت کاروں کا کہنا ہے کہ سنگیت سیکھنے کیلئے تین چیزوں کا ہونا لازمی ہے۔ وہ ہے عادت، جگر اور حساب ہے۔ ان س میں سے کم سے کم دو چیزوں کا ہونا لازمی ہے۔ ان کے بغیر کوئی بھی آدمی کامیاب موسیقار نہیں بن سکتا۔ ان تینوں اصولوں کے بارے میں نیچے بیان کیا گیا ہے۔

عادت:

سنگیت کار کو ریاض کرنے کی عادت ہونی چاہئے۔ ہر روز صبح شام اور دن کو مخصوص اوقات پر ریاض کرنے کی عادت ڈالنی چاہئے۔ ایک سنگیت کار جب تک ریاض کرنے کی عادت اپنے آپ میں نہیں ڈالے گا تب تک وہ کامیاب سنگیت کار نہیں بن سکتا۔ جس دن ریاض چھوڑ دیا اُسی دن سے اُس کا سنگیت کمزور پڑ جائیگا۔ عام رائے یہ ہے کی اگر کوئی سنگیت کار ایک دن میں چھے گھنٹے ریاض کرے وہ صرف ایک گھنٹے کی موسیقی محفل میں پیش کر سکتا ہے۔ اگر اُس کے ریاض میں کسی

طرح کی کمی ہوئی تو اُسی حساب سے وہ سامعین کے سامنے کم مدت تک فن کا مظاہرہ کرسکتا ہے۔ مختصراً ریاض کرنے کی عادت چھوٹنی نہیں چاہئے۔

جگر:

جس طرح جگر انسانی جسم میں خون بنانے کا کام کرتا ہے اُسی طرح سنگیت میں انگ سوبھاؤ یعنی راگ میں اصولوں کی ہم آہنگی کو جگر کا نام دیا گیا ہے۔ راگوں میں بڑھت کیسے کی جائے کس وقت کون سا سُر اور کس طرح استعمال کیا جائے جس سے راگ کی خوبصورتی پیدا ہو۔ راگ میں سُروں کا چلن کس طرح ہو جس سے راگ کی مدھورتا پیدا ہو جائے۔ اس کوشش میں راگ کے اصول اور اسکے لوازمات پر مکمل پابند ہونا چاہئے۔ یہی راگ میں جگر کا مطلب رکھتا ہے۔

حساب:

سنگیت میں حساب کو بہت ہی بڑا عمل دخل ہے۔ راگوں میں تالوں کا حساب ،تانوں کی سلسلہ وار ترتیب اور وہ بھی اسطرح کہ راگ کی خوبصورتی میں کوئی فرق نہ آئے۔ ماتراؤں کا حساب سم ،خالی کا دھیان راگ کے دوران بہت ہی ضروری عمل ہے۔ اگر راگوں کو گانے بجانے کے دوران حساب نہ ہو تو سنگیت رائیگاں ہو جائیگا۔ سنگیت میں لئے کاری، طبلے کے ساتھ سنگت اور تانوں کا حساب سنگیت کی بنیادیں ہیں۔ موسیقی کا جتنا تعلق سُروں سے ہے اُتنا ہی تال سے ہے۔ سُروں

اور بندھش کی تقسیم تال کے حساب پر ہی منحصر ہے۔ موسیقی پیش کرنے میں ریاضی کے بہت سارے اصول درکار ہیں جن میں permutation, and Combination, شامل ہیں۔

گلوکار کی کتنی ہی اچھی آواز کیوں نہ ہو اگر اِن تین چیزوں کا خیال نہ رہے تو اُس کا سنگیت بے کار ہو جاتا ہے۔

کشمیری صوفیانہ اور ایرانی موسیقی

تکنیکی طور پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کشمیر میں بارہویں اور تیرہویں صدی کے دوران کس طرح کی موسیقی گائی بجائی جاتی تھی یا باہر سے کس طرح کی موسیقی قبول کر لی گئی تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ اس دور میں کشمیر سیاسی و مذہبی تبدیلی شکار ہو چکا تھا۔ تیرہویں صدی میں جیسا کہ مذکورہ اقتباسات میں بیان کیا گیا ہے کہ یک لخط باقی مذہب کے لوگ مسلمان بن رہے تھے۔ یہ تبدیلی خاص طور پر باہری مذہبی و دینی علماؤں کی وجہ سے ہوئی۔ اس تبدیلی سے کشمیر میں عراق، عرب، افغانستان، ایران، ترکی کے عالم و فاضل، دست کار، فنکار و موسیقاروں کا وارد ہونا شروع ہوا۔ وہ اپنے ساتھ علم و ہنر ساتھ لے آئے۔ یہاں کے بادشاہوں کی فراخ دلی نے ہر طرح کے موسیقاروں، فن کاروں، عالموں و فاضلوں کو راغب کر دیا۔ ہماری ریاست میں صوفیانہ سنگیت کب شروع ہوا اور کس طرز کا سنگیت کشمیر میں آیا اس کی مصدقہ طور شہادت پیش کرنا مشکل ہے۔ جب ہم آج کے کشمیری صوفیانہ اور ایرانی موسیقی کا موازنہ کرتے ہیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں اِن سوالوں کا جواب ڈھونڈنے کے لئے ہمیں ایرانی و عربی موسیقی کو سمجھنا ہوگا۔

کشمیری صوفیانہ موسیقی کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ یہ ایران سے پندرہویں

صدی عیسوی میں آیا۔ لیکن جب ہم کشمیری صوفیانہ کو بغور جائیزہ لیتے ہیں تو اس میں عربی موسیقی کے رنگ بھی دکھائی دیتے ہیں۔ بہر حال ابو ناصر الفرابی بہت ہی بڑے موسیقار اور دانشور ہوئے ہیں جو ۸۷۲ء واسجی میں پیدا ہوئے۔ واسجی ترکستان میں ضلع فراب کا ایک قصبہ ہے۔ وہ اونچے خاندان سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا باپ ایرانی تھا اور تر کی عدالت میں فوجی کمانڈر رہا۔ بعد میں الفرابی بغداد چلا گیا جہاں سے انہوں نے گرائمر، منطق فلسفہ، موسیقی، ریاضی اور سائنسی مضامین کی تعلیم حاصل کی۔ انہوں نے موسیقی پر ایک کتاب لکھی جس کا نام الموسیقی الکبیر ہے۔ موسیقی کی طبیعیات (physics) کے بارے میں الفرابی کے علاوہ ابو سینا (وفات ۱۰۳۷ء)، راضی (وفات ۱۲۰۹ء)، مرتی (وفات ۱۴۳۵ء) نے بھی روشنی ڈالی۔ ایران میں سپتک کی تقسیم دو نظریات کی بنیاد پر کی گئی۔ ایک وزیری تھا جس نے ایک سپتک کو ۲۴ (چوبیس) حصوں میں تقسیم کیا۔ وزیری نے پہلا موسیقی کا سکول ۱۹۲۰ء میں ایران میں کھولا جہاں وہ سٹاف نوٹیشن میں سنگیت سکھاتے تھے۔ دوسرا برکیشلی تھا اس نے یونانی طریقہ سپتک شُرتی تقسیم بتایا ہے۔ اس کے حساب سے فیثا گورث اور سمات سے متعلق اندازے لیما (۹۰سنٹ) اور کوما (۲۴سنٹ) کی بنیادوں کو بیان کیا۔ اس ضمن میں مفصل تذکرہ آئندہ باب میں کیا جائے گا۔ ایرانی موسیقی کا طریقہ اور اس میں اصطلاحات کا استعمال ہندوستانی سنگیت سے مختلف ہے۔ ہم ایرانی موسیقی کے بارے میں اسلئے بات کرتے ہیں کیوں کہ عام لوگوں کا ماننا ہے کہ صوفیانہ موسیقی کشمیر میں ایران سے آیا ہے۔ ایرانی کلاسیکل موسیقی کو موسیقی

صنف ایرانی کہتے ہیں۔ اس موسیقی میں سب سے پہلے دستگاہ ہوتے ہیں۔ دستگاہ کا لغوی مطلب دست یعنی ہاتھ اور گاہ یعنی جگہ۔ پورا مطلب ہاتھ اور جگہ ساز کی ڈنڈی پر حاصل کرنا۔ دستگاہ کو ہندوستانی موسیقی میں تھاٹ کو کہتے ہیں۔ ہندوستانی سنگیت میں دس (۱۰) تھاٹ ہیں لیکن ایرانی سنگیت میں بارہ (۱۲) دستگاہ ہیں (سات دستگاہا اور پانچ آواز)۔ ان کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے:

نمبر شمار	دستگاہ (ایرانی سکیل)	آواز (سب سکیل)
۱۔	مہور	
۲۔	سہ گاہ	
۳۔	چہارگاہ	
۴۔	راست پنجگاہ	
۵۔	ہمایوں	اصفہان
۶۔	نوا	
۷۔	سور	ابوعطا، بیاتِ ترک، افشاری، دشتی
کل دستگاہا	۷	۵ = ۱۲ دستگاہا

ایرانی موسیقی میں سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں شرتیوں کا باضابطہ استعمال ہوتا ہے۔ یہاں یہ شرتیاں دو طرح کی ہیں۔ ایک کو سوری کہتے ہیں سوری ایک چوتھائی سر زیادہ کو کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر رے سر کے اوپر (#) کی

نشانی لگائی جائے تو یہ رے سُر سے ایک شُرتی اونچا ہوگا۔ ہندوستانی موسیقی میں اس کو رودر کہتے ہیں۔ یہ شُرتی گا سُر کی پہلی شُرتی ہے۔ دوسرے کو کورون کہتے ہیں۔ اسکی نشانی (p) ہے۔ اگر یہ نشانی رے سُر پر لگائی جائے تو یہ ایک شُرتی کم ہوگا۔ ہندوستانی موسیقی میں اس کا نام رنجنی ہے۔ یہ شُرتی رے سُر سے ایک شُرتی کم ہے یعنی رے سُر کی دوسری شُرتی۔ یہ بات یہاں پر واضع کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستانی موسیقی میں بھی شرتیاں ہوتی ہیں لیکن ہر شرتی کا اپنا الگ نام ہے۔ ہندوستانی سنگیت میں کم راگوں میں ان کا استعمال کیا جاتا ہے جیسے راگ درباری۔ ایرانی موسیقی میں شُرتیوں کا استعمال باقی سروں کی طرح باقاعدہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ ان کے دستگاہ (تھاٹ یا سکیل) میں شرتیاں یعنی کواٹر نوٹ باقاعدہ استعما ل ہوتے ہیں۔ ایرانی موسیقی میں علاوہ ازیں سروں کے نام ہندوستانی نہیں ہیں ایران کی موسیقی میں عربی موسیقی کا اثر پایا جاتا ہے۔ ایران میں سروں کو عربی ناموں سے جانا جاتا تھا جو اسطرح ہیں: راست (سا)، دوکا (رے)، جہرکا (گا)، نوا (ما)، حسینی (پا)، اوج (دھا)، کردن (نی)۔ مسلمان ممالک میں سروں کو ابجدی نشانیوں کا رواج انیسویں صدی تک تھا لیکن ان کا استعمال پھر کم ہوگیا کیونکہ موسیقی سینہ بہ سینہ سکھایا جاتا رہا۔ ایران میں بیسویں صدی کے دوسرے چوتھائی حصے میں موسیقی کو سٹاف نوٹیشن میں لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا اور انہوں نے چینی/جاپانی سروں کے نام مقرر کیئے: ڈو، رے، می، فا، سو، لا، سی، ڈو۔ یہاں پر نقشوں میں آسانی کیلئے ہندوستانی سُروں کے نام سے بیان کیئے گئے ہیں۔ ایرانی موسیقی کا رسم

خط سٹاف نوٹیشن ہے۔ جبکہ ہندوستانی موسیقی کا رسم خط بھات کھنڈے اور پلسکر کا رائج کردہ ہے۔ قدیم دستگاہا نیچے نقشہ 26 میں دکھایا گیا ہے۔ اِن دستگاہا کے بارے میں مانا جاتا ہے کہ یہی بنیادی دستگاہ کشمیر میں رائج ہیں۔

نقشہ 26

نقشہ دستگاہا ایرانی قدیم

دستگاہ	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	شُرتی
عشاق	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	کومل	
نوا	شدھ	شدھ	کومل	شدھ	شدھ	کومل	کومل	
بوسلیک	شدھ	کومل	کومل	شدھ	کومل	کومل	کومل	
راست	شدھ	شدھ	کورون	شدھ	شدھ	کورون	کومل	
عراق	شدھ	کورون	کورون	شدھ	کورون	کورون	کومل	نی سوری
اصفہان	شدھ	شدھ	کورون	شدھ	شدھ	کورون	کومل	نی سوری
زیرہ کند	شدھ	کورون	کومل	شدھ	کورون	کومل	شدھ	دھاسوری
بوزرگ	شدھ	کورون	کورون	شدھ	کورون	شدھ	شدھ	
زنگولہ	شدھ	شدھ	کورون	شدھ	کورون	کورون	کومل	
رہاوی	شدھ	کورون	کورون	شدھ	کورون	کومل	کومل	
حسینی	شدھ	کورون	کومل	شدھ	کورون	کومل	کومل	
حجازی	شدھ	کورون	کومل	شدھ	کورون	کورون	کومل	

بارہ سُروں پر بارہ دست گاہا قرار پائے ہیں۔ جو کشمیری صوفیانہ موسیقی میں بھی رائج ہیں:

در بزمگاہ عشاق اے بلبل خوش الحان

بنوا نوا خداز بہر بے نوایان

راہ عراق برگیراز دل الم بیرون کن

سوئے حجاز بنگر در راہ وصل جانان

افگندہ دست حسرت آشوب در حسینی

چوں بوسلیک گشتہ آہنگ دل ربایان

زنگولہ چوں دل من پیوستہ در خروش است

زانسانکہ نغمہ ساز ددر پردہ صفاہاں

قوالی است بشنواز من شاید کہ راست باشد

در پردہ رہاوی صورت ہزار داستاں

اے گلرخان شیراز ما کو چک شمائم

شائد بزرگ کردیم در بارگاہ شاہان

اوپر دئے گئے دستگاہا کی جو تفصیل دی گئی ہے ان کو ایران میں قجر حکمرانوں کے زمانے تک استعمال کیا جاتا تھا۔ یعنی انیسویں صدی کے نصف حصے تک یہی دستگاہا رائج تھے۔ قجر حکمرانوں کے بادشاہ نصیر الدین شاہ نے ۱۸۴۷ سے ۱۸۹۶ تک حکومت کی۔ اسی دوران ایک ایرانی گھرانہ آغا علی اکبر فرہانی تار ساز

کے بہت بڑے استاد رہے ہیں۔ تار ساز کو گیتار کی طرح پکڑا جاتا ہے اور مضراب سے بجایا جاتا ہے یہ ایران کا مشہور ساز ہے۔ اس کی ڈنڈی گیتار سے پتلی ہوتی ہے۔ سُر دو سپتک سے زائد ہوتے ہیں۔ اس کے بندھ رباب کی طرح اوپر نیچے تھاٹ یا دستگاہ کے حساب سے رکھے جاسکتے ہیں۔ یہ گھرانہ ایرانی موسیقی میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ اسی گھرانے نے ایران کی موسیقی کی اہم روایات کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ اس میں جدت بھی لائی۔ اسی جدت کا نتیجہ یہ ہوا کہ نیچے دئے گئے نقشے میں جو دستگاہا دکھائے گئے ہیں ان ہی کی ایجاد ہے۔ آغا علی اکبر فرہانی کے پوتے شاہنازی اور عبادی آجکل کے حیات موسیقاروں میں سے ہیں۔ اس گھرانے کو عبداللہ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ نیچے دئے گئے دستگاہا بھی بارہ ہیں ان میں دستگاہ شور کی چار ذیلی دستگاہیں ہیں (ابو عطا، بیات ترک، افشاری، دشتی) اور دستگاہ ہومایوں کی ایک ذیلی دستگاہ (اصفہان) ہے جس سے ان کی کل تعداد ۱۲ ہو جاتی ہے۔ ان پانچ ذیلی دستگاہا کو آواز کہتے ہیں۔ مختصراً ایرانی موسیقی میں سات دستگاہا اور پانچ آواز ہیں۔ رائج الوقت دستگاہا:

نقشہ 27

نقشہ دستگاہا ایرانی جدید

دستگاہ	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	اضافی سر
شور	شدھ	کورون	کومل	شدھ		کومل	کومل	
سہ گاہ	شدھ	کورون	کومل	شدھ	کورون	شدھ	کومل	دھا کورون
چہارگاہ	شدھ	کورون	شدھ	شدھ	شدھ	کورون	شدھ	
ہومایوں	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	کورون	شدھ	گا کورون
مہور	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	
نوا	شدھ	کورون	کومل	شدھ	شدھ	کومل	کومل	
راست	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	شدھ	

کشمیر میں جو صوفیانہ موسیقی رائج العمل ہے جس کا تعلق ایرانی موسیقی سے بتایا جاتا ہے نقشہ 26 کے دستگاہا سے ہیں۔ کیونکہ نقشہ 27 کے دستگاہا ۱۸۴ے کے بعد کی ہیں۔ جس طرح ہندوستانی سنگیت میں دس تھاٹ ہیں اور وہ تھاٹ راگیں بھی ہیں اسی طرح ایرانی موسیقی میں بارہ دستگاہا مقام بھی ہیں۔ ایرانی کلاسیکل موسیقی میں پانچ حصے ہیں پیشہ درمندٗ آواز، چہار مضراب، قطِ ضربی، تصنیف، رمِنگ۔ ایرانی موسیقی میں ۳۶۵ گوشے ہیں۔ گوشے بندشیں ہوتی ہیں۔ گوشوں کو بارہ دستگاہا میں بانٹا گیا ہے۔ ہر گوشہ اور دستگاہ کا اُپنا اپنا نام ہے۔ گوشوں کو بجانے میں پانچ الگ الگ حصے ہوتے ہیں جس طرح راگوں میں انگ ہوتے ہیں جیسے آروہ اوروہ، الاپ ،ستھائی، انترہ، بندھش تال کے بغیر، تال میں بندھش، تانیں وغیرہ۔ کشمیری صوفیانہ موسیقی میں جب ہم مقاموں میں سُروں کا موازنہ ایرانی (دستگاہا) مقاموں سے

کرتے ہیں توان میں تزاد دکھائی دیتا ہے۔ شیخ عبدل عزیز کی کاشر سرگم (۱۹۶۵ میں لکھی گئی) میں جو مقاموں کے سُر بتائے گئے ہیں وہ دونوں میں سے کسی بھی نقشے سے میل نہیں کھاتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ایرانی موسیقی میں شرتیوں، مرکیوں اور تانوں کا استعمال پہلے بھی ہوتا تھا اور آج بھی ہورہا ہے۔ کشمیر میں آجکل جس طرح صوفیانہ موسیقی گائی بجائی جاتی ہے اس میں شرتیوں، تانوں اور مرکیوں کا نام تک نہیں ہے۔ کشمیر کی صوفیانہ موسیقی کا ممبہ ایران مانا جاتا ہے لیکن آج اس کی ہیت اتنی بدل گئی ہے کہ اس کی تشریح بلکل مختلف ہے۔ اب ہم ایسے مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں صوفیانہ موسیقی تحقیق کا مسئلہ بن گیا ہے۔ ایرانی دستگاہ میں ایک دستگا زیرہ کند ہے جس کو کشمیر میں کوچک بتایا گیا ہے۔ باقی تمام دستگاہا جن کو کشمیری صوفیانہ میں مقام کہا جاتا ہے ایک جیسے ہیں۔ اس کے برعکس جب ہم ترکی موسیقی کا مشاہدہ کرتے ہیں توہمیں ایک بہت ہی بڑا ئسر اغ ملتا ہے جو ایرانی موسیقی میں نہس ہے بلکہ کشمیری صوفیانہ اور ترکی کلاسیکی موسیقی میں مساوی ہے۔ ترکی موسیقی میں عربی موسیقی کی طرح مقام گائے بجائے جاتے ہیں جن کی کئی مشترکہ خصوصیات ہیں۔ سب سے پہلے ترکی موسیقی میں مقام تھاٹ یا سکیل پر مبنی ہوتے ہیں اور بندھش کی بڑھت سے مقام کی شکل ظاہر ہوتی ہے۔ دوسری خصوصیت جو کشمیر کی صوفیانہ موسیقی سے ملتی جلتی ہے وہ ہے مقام میں کئی مختصر قیام ہوتے ہیں جس کے دوران ہا لفظ کا استعمال کرنا۔ اس طرح کا رواج ایرانی موسیقی میں نہیں ہے بلکہ ترکی موسیقی میں پایا جاتا ہے۔ دراصل ایرانی موسیقی میں مقام کا تصور عربی مما لک سے لیا ہوا ہے۔ یہاں

پر دو سوال پیدا ہوتے ہیں ایک یہ کہ یا ہم ایرانی بندشیں گاتے بجاتے ہیں اور عربی نام دیتے ہیں۔ یا پھر عربی مقام بجاتے ہیں اور ایرانی نام دیتے ہیں۔ اسطرح کی تغیر وتبدیل سے سُروں میں الٹ پھیر دکھائی بھی دیتا ہے۔

جب ہم کشمیر کے سازوں پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں یہاں بھی اس بات کا اندیشہ ملتا ہے کہ ان سازوں کی پشتنی کہانی ایرانی ہے۔ ہمارے صوفیانہ موسیقی میں جو ساز استعمال ہوتے ہیں وہ سیہ تار، سازِ کشمیر، سنطور، طبلہ، وغیرہ۔ اگر ہم آج کے ایرانی سازوں پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ ساز وہاں بھی اسی تشریح میں پائے جاتے ہیں۔ ان کے ناموں میں تھوڑا سا بدلاو ہے لیکن اِن کی شکل وصورت دیکھنے میں ایک جیسی لگتی ہے۔

سب سے پہلے سنطور کو اگر دیکھا جائے تو کشمیری سنطور بڑا ہے اور اس میں تاروں کا ہجوم زیادہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ایرانی سنطور چھوٹا ہے اور تاروں کا ہجوم بھی کم ہے۔ ایرانی سنطور میں تین سپتک ہوتے ہیں۔ اس کی 72 تاریں بندھی ہوئی ہوتی ہیں جس کا ایک سُر چار کھونٹیوں سے گسا ہوا ہوتا ہیں۔ اس میں اٹھارہ سُر ہوتے ہیں جس میں ہر سُر کا چار تاروں کا ایک مجموعہ رہتا ہے۔ سنطور میں 9 سُر کانسے کی تار کے اور 9 سُر فولادی تار کے ہوتے ہیں۔ اس ساز کا اندرونی محل دو ساونڈ پوسٹوں سے جو اوپری اور نچلی سطح کو متحد کرتے ہیں جس سے ساز کی resonance یعنی گونج درست ہوجاتی ہے۔ اس کے برعکس کشمیری سنطور لمبائی اور چوڑائی میں بڑا ہوتا ہے۔ اس کی 101 تاریں ہوتی ہیں۔ باقی ماندہ تشریح میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔

ایران کا دوسرا ساز تُم بھک ہے۔ یہ ساز تال بجانے کا ساز ہے۔ اس کی شکل کشمیری تمبھک ناری کے بلکل جیسی ہوتی ہے۔ فرق اتنا ہے کہ ایران کا یہ ساز لکڑی کا ہوتا ہے اور کشمیر میں یہ ساز مٹی کا بنا ہوا ہوتا ہے۔ اس ساز کو تُم بھک اس لئے کہا جاتا ہے کہ اس کے بیچ میں اگر تھاپ دی جائے تو اس کا بول تُم نکلے گا اور اگر اس کے کنارے پر بجایا جائے تو بھک بول نکل آئے گا۔ اس ساز کو کشمیر میں فوکموسیقی میں استعمال کیا جاتا ہے جبکہ ایران میں فوک اور کلاسیکل دونوں موسیقی میں استعمال کرتے ہیں۔

اُد ایک اور ایرانی ساز ہے اس کو بربت کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ یہ ساز بلکل مینڈولین جیسا ہوتا ہے لیکن اس میں مینڈولین کی طرح بندھ (frets) نہیں ہوتے۔ اس میں دوہری تاریں بنیادی پانچ سُروں کی ہوتی ہیں۔ اس طرح تاروں کی کل تعداد دس ہو جاتی ہے۔ اس کو مضراب سے بجایا جاتا ہے۔ کشمیر میں اس طرح کا ساز صوفیانہ موسیقی میں آج کل نہیں بجایا جاتا ہے لیکن میں نے کئی ساز ندروں کے بارے میں موسیقی کی تاریخ کے حوالے سے اس کتاب میں ذکر کیا ہے کہ یہاں اس ساز کے بجانے والے بھی رہے ہیں۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس ساز کو صوفیانہ موسیقی میں سلاطین کشمیر کے درباروں میں استعمال کیا گیا ہو۔

تمبھور ایران کا ایک اور ساز ہے۔ اس کا جسم ناشپاتی جیسا ہوتا ہے جس کا اوپری حصہ چمڑے سے ڈھکا ہوا ہوتا ہے۔ اس کے اوپر ایک گھوڑا (Bridge) رہتا ہے جو تاروں کو نچلی کھونٹیوں سے جکڑے رکھتا ہے۔ اس کی ایک لمبی سی گیٹار کی طرح ڈھنڈی ہوتی ہے جس میں چودہ بندھ ہوتے ہیں۔ اس ساز کو کشمیر کے صوفیانہ

موسیقی میں بھی استعمال کیا جاتا تھا لیکن اس ساز کو بجانے والا آجکل کوئی نہیں دکھائی دیتا ہے۔

کمانچہ یہ بھی ایک ایرانی ساز ہے۔اس کو گز سے بجایا جاتا ہے۔اس گز کے بال گھوڑے کی دُم کے ہوتے ہیں۔اس ساز کی ایک گول ڈگی جیسی ہوتی ہے جس کو ایک ڈھنڈی سے جوڑا جاتا ہے۔اس ساز کی ڈگی کو اُلٹا کر کے ڈھنڈی سے پکڑ لیتے ہیں اور گز کو ڈگی پر گھوڑے کے نزدیک پھرایا جاتا ہے۔یہ ساز بلکل کشمیر کے سازِ کشمیر جیسا ہے۔اس کی چار تاریں ہوتی ہیں۔

نَے ایران میں بھی بجائی جاتی ہے۔یہ بانس سے بنائی ہوئی ہوتی ہے۔اس میں چھے چھید ہوتے ہیں جن کو ترتیب وار دبا کر سُر حاصل کئے جاتے ہیں۔ایرانی فنکار اس کا سُر نچلے سپتک میں کر دیتے جبکہ دوسرے ساز ندر اوپر والے سپتک میں گاتے یا بجاتے ہیں۔یہ ترتیب اُلٹی بھی ہوتی ہے۔جب دوسرے ساز ندر نچلے سپتک میں گاتے ہیں تو نَے بجانے والے اوپر والے سپتک میں بجاتے ہیں۔اس ساز کو کشمیر میں صوفیانہ موسیقی میں دیکھا نہیں جاتا۔

اس بات کو یہاں پر بیان کرنا چاہتا ہوں کہ جو ساز اوپر بتائے گئے ہیں وہ ساز صرف ایران میں ہی نہیں بجائے جاتے بلکہ مشرقی وسطیٰ اور عربی ممالک میں بھی استعمال ہوتے ہیں۔ان میں قابل ذکر عراق ،ترکی اور عرب ممالک ہیں۔جیسے تمبھک یا کمانچہ۔اسی طرح کئی اور ایرانی ساز دوسرے ملکوں میں بھی بجائے جاتے ہیں۔

راگ میں وادی سُر کا مقام

وادی سُر کو راگ میں راجہ کی حیثیت دی گئی ہے۔ وادی سُر کا استعمال راگ میں دوسرے سُروں کے مقابلے زیادہ ہوتا ہے۔ اس سُر کو جیو سُر یعنی راگ میں جان ڈالنے والا سُر یا انش سُر بھی کہا جاتا ہے۔ راگ میں وادی سُر کو بار بار دکھانا، اسی سُر سے راگ شروع کرنا، اس کے الگ الگ حصوں یعنی ستھائی، انترا، تانوں میں دوسرے سُروں کے ساتھ واضع کر کے دکھانا اس کی اہمیت ظاہر کرتا ہے۔ باقی ماندہ اصولوں کے علاوہ وادی سُر کو خوبصورتی سے استعمال کرنا فنکار کی قابلیت پر منحصر ہوتا ہے۔ کبھی کبھی اس سُر کو راگ میں طویل یا کھینچ کر گایا بجایا جاتا ہے۔

وادی سُر سے راگ کے گانے بجانے کے وقت کو بھی جانا جاسکتا ہے۔ اگر یہ سُر کسی راگ میں پوروانگ حصے میں ہوگا تو اسے پوروانگ وادی راگ کہا جاتا ہے۔ اس کے گانے بجانے کا وقت دوپہر بارہ بجے سے رات کے بارہ بجے کے بیچ ہوگا۔ مثال کے طور پر بھیم پلاسی۔ پیلو۔ پوروی۔ ماروا۔ یمن۔ بھوپالی۔ بھاگیشری وغیرہ راگوں میں پوروانگ وادی سُر ہونے کی وجہ سے اسی وقت کے درمیان گائے بجائے جاتے ہیں۔

اگر کسی راگ میں وادی سُر سپتک کے اُترانگ میں ہوگا تو وہ رات کے بارہ بجے سے دوپہر بارہ بجے کے درمیان گائی بجائی جائیں گی جیسے بھیرو ۔ بھیروی ۔ بلاول ۔گانگڑا ۔ سوہنی ۔ آساوری وغیرہ۔اس سُر کی یہ خاصیت بھی ہے کہ اگر کسی راگ میں وادی سُر بدل دیا جائے تو راگ بھی بدل جائے گی۔جیسے بھیم پلاسی اور دھنا شری دونوں راگیں کافی تھاٹ کی ہیں اور دونوں میں گا اور نی کومل لگتے ہیں لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ بھیم پلاسی میں مدھیم سُر وادی ہے اور دھنا شری میں پنچم سُر وادی ہے۔اس طرح یہ دونوں راگیں وادی سُر کے بدلنے سے الگ ہو جائیں گی۔

راگ کو گاتے وقت سُروں کو سننے سے یہ پتہ لگ جاتا ہے کہ اس میں وادی سُر کونسا ہے اور اُسی سے راگ کی پہچان بھی ہو جاتی ہے۔مثال کے طور پر اگر ہم یہ سُر گائیں یا بجائیں : سا گا ما دھانی دھا، سانی دھا پا گا ما دھا پا دھا پا گا مارے سا ،اس میں دھیوت سُر کا زیادہ استعمال ہے جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس راگ کا وادی سُر دھیوت ہے اور یہ راگ ہمیر ہے۔

راگ میں وادی سُر کی اہمیت کو جاننے کیلئے مندرجہ ذیل باتیں یاد رکھنی چاہئے۔

۱۔ وادی سُر راگ کا راجا ہوتا ہے۔
۲۔ وادی سُر کو سنگیت میں جیو سُر یعنی راگ کی جان سے تشبیہہ دی گی ہے۔
۳۔ وادی سُر سے راگ کے گانے بجانے کا وقت معلوم ہوتا ہے۔

۴۔ صرف وادی سُر کو بدلنے سے راگ تبدل ہو سکتا ہے۔

۵۔ راگ کی خوبصورتی وادی سُر پر ہی منحصر ہوتی ہے۔

۶۔ راگ میں لگنے والے باقی سُر وادی سُر سے کم استعمال ہوتے ہیں۔

وادی سُر کا بلکل اُلٹ وِوادی سُر ہوتا ہے۔ اس کا استعمال مستند کتابوں کے مطابق منع ہے۔ بات کھنڈے کے مطابق اس کو کن سُر کے طور پر راگ کی خوبصورتی بڑھانے کیلئے استعمال کیا جاسکتا ہے جیسے ہمیر، کامود، گوڈھ سارنگ میں کومل نشاد وِوادی کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کی بگڑی مثال راگ بھیروی کی ہے جس میں اپنے سُروں یعنی سا رے کومل گا کومل ما پا دھا کومل نی کومل کے علاوہ رے گا دھا نی شدھ سُروں کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ بہر حال اس راگ کے اتنے سارے سُروں کے استعمال ہونے کو مدھم بھیروی کا نام دیکر تیور مدھیم کے استعمال کرنے کی بھی وکالت کی گئی ہے۔ تمام سُروں کے استعمال کرنے پر سندھی بھیروی کا نام دیا گیا ہے۔

مختصر طور راگوں میں وہی سُر استعمال ہونے چاہئے جن سے راگ کا جنم ہوا ہو اور راگ کے اپنے ہی وادی، سموادی، وِوادی اور انو وادی سُر رہنے چاہئے۔ جس سے راگ کی نجی ہیت قائم رہتی ہے۔

موسیقی کے گھرانے

گھرانے کا لغوی معنی مدرسہ ہے۔ موسیقی کیسے سیکھی جاتی ہے اس کا ایک الگ طریقہ ہے۔ زمانہ قدیم میں موسیقی سیکھنے کیلئے کسی سکول یا مدرسے کی ضرورت نہیں پڑتی تھی بلکہ سینہ بہ سینہ سکھایا جاتا تھا۔ سینہ بہ سینہ موسیقی سیکھنے کا سلسلہ کئی وجوہات کی بنا پر قائم تھا ان میں سے کچھ نیچے بیان کئے گئے ہیں۔

۱۔ موسیقی سیکھنے کیلئے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ ابتدائی دور میں ایک شاگرد کو کم سے کم آٹھ گھنٹوں کا ریاض ضروری ہے تبھی وہ کسی مقام پر پہنچ سکتا ہے۔

۲۔ سنگیت کے بڑے بڑے اُستاد لکھنا پڑھنا کم جانتے تھے اسلئے موسیقی کی کوئی عملی یا علمی کتاب میسر نہیں تھی جس کو لیکر کر ہندوستانی شاستریہ سنگیت کے اصولوں کو سمجھ کر شاگرد سیکھتے اور از خود گاتے اور ساز بجاتے۔

۳۔ ہندوستانی سنگیت میں رسم خط مغربی موسیقی کے رسمِ خط سے بڑی دیر بعد رائج ہوا اس کے علاوہ مغربی موسیقی کا رسمِ خط ہندوستانی رسمِ خط سے کافی حد تک مکمل ہے۔ اس بات کو یہاں پر واضح کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستانی فلمی موسیقی یا ہلکی پھلکی موسیقی کیلئے مغربی موسیقی کا رسمِ خط ہندوستان میں بھی رائج ہے۔

۴۔ ہندوستانی کلاسیکی سنگیت بہت ساری چیزوں کا مرکب ہے جن کا کسی کتاب میں قلم بند کرنا ناممکن ہے۔ مثال کے طور پر الاپ، تانیں، گھمک، کن سُر، وغیرہ۔ اِن چیزوں کا استعمال سنگیت کار کے مزاج کے مطابق عملاً یا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ ایک بہت ہی مشکل اور ناممکن امر ہے۔

۵۔ آجکل کے سائینسی آلات نے ہمارے سنگیت کو محفوظ رکھا ہے لیکن موسیقی کی تاریخ کے لحاظ سے یہ زیادہ پرانی ایجاد نہیں ہے۔ بہر حال اس عمل میں اگر کوئی پیش رفت ہوئی ہے تو وہ آل انڈیا ریڈیو کی کاوشوں کا نتیجہ ہے۔

اِن مشکلات کی وجہ سے سنگیت سینہ بہ سینہ سیکھنے اور سکھانے کا رواج عمل میں آیا اور اسی سے پھل پھول کر ترقی بھی کر گیا۔ اس طریقے سے سیکھنے میں کئی فائدے بھی تھے اور کچھ نقصانات بھی۔ سینہ بہ سینہ سنگیت سیکھنے سے موسیقی کے طور طریقوں میں وحدت نہیں بلکہ جداگانہ طرزِ تعلیم رہا۔ گوالیار میں ایک، آگرہ میں دوسرا، پٹیالہ میں تیسرا طرز وغیرہ۔ یہ الگ الگ گھرانے آپس میں تنقید کے شکار بھی ہوتے ہیں۔ یوں تو گھرانوں کی تاریخ تقریباً دو سو سال پرانی ہے لیکن ہندوستانی سنگیت میں اس کی ابتداء زمانہ قدیم سے ہی رائج تھا۔ جب ہم سنگیت کی تاریخ پندرہ یا سولہویں صدی سے پہلے کا جائیزہ لیتے ہیں تو اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ راگ راگنی طرزِ موسیقی سے بھی پہلے استادوں نے اپنے اپنے مدارس قائم کئے تھے۔ جن کو 'مت' کہتے ہیں۔ اُس دَوران پربندھ سنگیت رائج تھا۔ پربندھ کا لغوی معنی صحیح طریقے سے بندھی ہوئی بندھش جو آجکل کی راگوں کی بندھش کہی جاتی ہیں۔ زمانہ قدیم میں سولہ

ہزار راگ اور راگنیوں کو گایا بجایا جاتا تھا اور تین سو ساٹھ تالوں میں سے بانوے تالوں کا استعمال کرتے تھے۔ پر بندھ سنگیت چار متوں میں تقسیم ہوا تھا۔ ماتاؤں کی تعداد ۲۱ تھی لیکن جب راگ راگنیاں شروع ہوئی تو یہ ماتائیں مندرجہ ذیل چار ضمروں میں بٹ گئیں۔ دراصل یہی ماتائیں گھرانوں کی بنیاد بن گئی۔ اِن چار ماتاؤں کو نیچے بیان کیا گیا ہے۔

۱۔ شمشور ماتا

۲۔ گھات ماتا

۳۔ کالی ماتا

۴۔ ہنومان ماتا

ایک اندازے کے مطابق ۲۱ متوں کو چار متوں میں شنکر آچاریہ نے تقسیم کیا ہے۔ یہ نام انہوں نے مشہور ماتا، جگہ اور ہستی کی بنیاد پر رکھے۔

ماتا	جگہ	ہستی
شرنگری	آجکا کرناٹک	رشی بھرت
گوور دھن	پوری	ہنومان
شردھا	دورکا	کرشن
جوشی	بدری ناتھ	شِو

یہ چار مت تان سین کے زمانے تک رائج تھیں۔ اس بات کو اوپر بیان کیا گیا ہے کہ تیرہویں صدی سے پہلے پر بندھ سنگیت کا چلن تھا اور بعد میں پر بندھ

سنگیت سے ڈرپد طرز سنگیت وجود میں آ گیا۔ درپد سنگیت چار متوں کے بدلے چار بانیوں میں تبدل ہوا۔ درپد سنگیت خیال گائیکی کے آنے تک رائج تھا اور درپد سنگیت کی چار بانیاں کھندار بانی ' گوہار بانی ،داگر بانی، نوہار بانی بن گئیں۔ تان سین نے راگ راگنیوں کی تعداد آسان کرنے کیلئے راگ مالا کی تشریح کی جس سے راگوں کی تعداد کم ہوئی اور تالوں کو بارہ کی تعداد میں ضم کر دیا۔لیکن تان سین کی وفات کے بعد اُس کے شاگردوں نے موسیقی کو بڑھاوا دینے کیلئے چار متوں کو مندرجہ ذیل چار مدرسوں یعنی چار بانیوں میں تقسیم کیا۔

ا۔کھندار بانی جسکا بانی حسین خان تھا۔انہوں نے ڈرپدر، دھمار اور ہوری طریقہ موسیقی ایجاد کیا۔

۲۔گوہار بانی عطا حسین خان (تان سین) کا ایجاد کیا ہوا۔انہون نے خیال استھائی اور ترانہ رائج کیا۔

۳۔داگر بانی سورج خان نے ایجاد کیا۔انہوں نے قول کلبانا رائج کیا۔

۴۔نوہار بانی چاند خان نے ایجاد کیا۔ انہوں نے روائتی سنگیت Folk Music رائج کیا۔

درپد کا چلن اُنیسویں صدی میں زوال پزیر رہا۔درپد سنگیت تنگ نظری اور محدود طرز پر مبنی تھا۔اس چیز سے تنگ آ کر سنگیت کاروں نے آزاد سنگیت کی آبیاری کی۔ انہی خامیوں کی وجہ سے خیال گائیکی وجود میں آ گئی۔انگریزوں نے جب ہندوستان پر تسلط جمالیا تو مغل بادشاہ کمزور پڑھ گئے۔انگریزوں نے سنگیت کی ترقی کیلئے کوئی

قدم نہیں اُٹھایا۔ دوسری طرف ہندوستان چھوٹی چھوٹی راجواڑوں میں بٹ گیا۔ اس دور میں سنگیت کاروں نے انہی چھوٹے راجے مہاراجوں کے درباروں میں پناہ لی جہاں ان کی قدر ہونے لگی۔ یہ راجواڑے ہندوستان میں مختلف مقامات پر قائم تھے جیسے گولیار، آگرہ، پٹیالہ وغیرہ وغیرہ۔ اسطرح کئی گھرانے جگہ کے ناموں سے بھی جاننے لگے۔ اس کے علاوہ کئی گھرانے سنگیت کاروں کے نام سے مشہور ہو گئے۔ جن میں سینیا گھرانہ جو تان سین کے نام سے ہے۔ داگر گھرانہ داگر خاندان سے ہے اور الادیا جو الادیا خان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس طرح سنگیت میں بہت سارے گھرانے وجود میں آ گئے۔ ان میں قابل ذکر مندرجہ ذیل گھرانے ہیں۔

۱۔ سینیا گھرانہ
۲۔ گوالیار گھرانہ
۳۔ کِرانا گھرانہ
۴۔ آگرہ گھرانہ
۵۔ پٹیالہ گھرانہ
۶۔ جے پور گھرانہ
۷۔ دلی گھرانہ
۸۔ میوات گھرانہ
۹۔ بنڈی بازار گھرانہ
۱۰۔ رام پور ساہسوان گھرانہ وغیرہ وغیرہ

۱۔ سینیا گھرانہ:

تان سین ہندوستان میں سب سے اونچے درجے کا سنگیت کار تھا۔ وہ اکبر بادشاہ کے نورتنوں میں سے ایک تھا۔ اُسکا بیٹا ایک اچھا سنگیت کار تھا۔ اُسکا داماد سمکھان سنگھ تھا وہ بین بجاتا تھا اور اسی گھرانے سے جانا جاتا ہے۔ سینیا گھرانے میں درپد کا چلن بیسویں صدی کے اوائلی عشرے تک رائج تھا اور اس گھرانے کا آخری درپد شاگرد اُستاد محمد علی خان صاحب تھے۔ بہرحال سینیا گھرانہ ہندوستانی سنگیت میں ہمیشہ سے تان سین کی نئی ایجادوں سے مالامال رہے گا۔

۲۔ گوالیار گھرانہ

گوالیار گھرانہ ہندوستان کا سب سے قدیم گھرانہ ہے۔ نتھن خان اور پیر بخش لکھنئو کے بہت بڑے سنگیت کار تھے۔ اُن کو وہاں کے اُستاد شکر خان سے رقابت تھی جس کی وجہ سے وہ لکھنئو چھوڑ کر گوالیار میں قیام پزیر ہوئے۔ انہوں نے اپنے اندازِ گائیکی سے اس گھرانے کی بنیاد ڈالی۔ یہ اپنے نواسہ ہدو خان اور ہسو خان کو بھی اپنے ساتھ گوالیار لے آئے۔ لکھنئو کے سنگیت کار جو خیال گائیکی میں بڑے اُستاد رہے ہیں نے خیال گائیکی میں تان کا اضافہ کیا۔ ہدو خان اور ہسو خان نے اس کی اور پزیرائی کی اور گوالیار گھرانے کی زینت بڑھائی۔ اسی خاصیت کی بنا پر آج ہم گوالیار گھرانے کو جانتے ہیں۔ ہدو خان کا بیٹا رحمت خان

(1852ء-1922ء) مانا ہوا سنگیت کار رہا ہے۔ اُس نے گوالیار کے قاعدے میں بندے ہوئے طرز سے ہٹ کر جذباتی طریقے کو اپنالیا۔ اس گھرانے کی خصوصیات سُروں کا ویستار اور سادہ گی سے راگ کا پیش کرنا اور راگ کا اثر قائم رکھنا قابل ذکر ہیں۔ اس گھرانے کا ماننا ہے کہ راگ کی رُح وجان اس کی بندھش ہوتی ہے۔ انترا سے پہلے ستھائی دو بار گائی جاتی ہے۔ اسکے بعد سُروں کا بہلاوا نچلے سپتک کے سُروں سے لیکر تار سپتک کے سُروں تک پیش کیا جاتا ہے۔ الاپ کو دوگنا کیا جاتا ہے۔ اسکی کی پیش رفت بول الاپ، مُرکی، بول تان اور گھمک سے کی جاتی ہے۔ دریداور خیال گائیکی دونوں گوالیار گھرانے سے ہی ترقی پائے۔ خیال گائیکی میں ایک طرز مُنڈو درپد ہے اس میں مکڑے کے بغیر درپد کی تمام چیزیں ہوتی ہیں۔ گوالیار گھرانے میں راگ کی ابتداء مدھیہ لَے سے ہوتی ہے۔ دوسرے گھرانوں میں وِلمبھت لے سے شروع کی جاتی ہے۔ اس گھرانے کی خاص راگیں الھیہ بلاول، یمن، بھیرو، سارنگ، شری، ہمیر، گوڈ ملہار، میاں کی ملہار۔

اس گھرانے کے مشہور اُستاد نتھن پیر بخش، قادر بخش، پیر بخش، ہسو خان ،ہدو خان، نتھو خان، گُلے مام، رحمت خان (وفات ۱۹۲۲)، محمد خان، نثار حُسین خان ،مہدو حسین خان، بال کرشن بوا اچلکر نجکر (۱۸۸۶۔۱۹۵۰)، وشنو دگمبر پلسکر، نثار حُسین خان، شنکر راو پنڈت، کرشن راو پنڈت ' ایک ناتھ پنڈت، پنڈت ونا کراو پٹوردھن، نرائن راو ویاس، دتریا وشنو پلسکر، شرت چندرار ولکر، ایل کے پنڈت اور پنڈت اومکار ناتھ ٹھاکر۔ نتھو خان قادر خان کے بیٹے تھے لیکن یہ اپنے چاچا پیر بخش

کے گود لئے ہوئے تھے۔ ہدو خان، ہسو خان اور نتھو خان تینوں بھائی تھے یہ گوالیار کے درباری گائیک تھے اِن کی قدرت خیال گائیکی میں تھی۔ گُلے مام کے بیٹے مہدی حسین کو توڈی راگ گانے میں کمال حاصل تھا۔ بال کرشن بوا کے شاگرد وشنو دگمبر پلسکر تھے۔ پلسکر جی لاہور سے ممبئی پہنچ کر گوالیار گھرانے کی گائیکی کو عام کیا۔ نتھو خان کی کوئی اولاد نہیں تھی اور نثار حسین خان کو گود لیا اور انہیں سنگیت کی تعلیم سے آراستہ کیا۔ بعد میں نثار حسین خان بھی گوالیار کے درباری گائیک بنے۔ مختصر طور پر گوالیار گھرانے کی مندرجہ ذیل اوصاف ہیں جن کی وجہ سے اس کی پہچان بنی ہوئی ہے۔

۱۔ زوردار اور کھلی آواز کا گائین۔

۲۔ در پدانگ کے خیال گائین۔

۳۔ بول تانوں میں لے کاری۔

۴۔ گھمک کا استعمال۔

۳۔ کِرانا گھرانہ:

ہریانہ ریاست میں کرانہ کروکھشیتر شہر کے پاس ایک گاؤں کا نام ہے۔ اُستاد عبدل کریم خان اس گھرانے کے بانی ہیں اور اُن کی پیدائش 1872ء میں کِرانہ میں ہی ہوئی۔ اُن کی وفات 1937ء میں ہوئی۔ اُستاد عبدل کریم خان بین بجاتے تھے۔ اُستاد عبدل کریم خان بروڈا اور میسور میں درباری سازندر تھا اور اس کے سنگیت میں کرناٹکی سنگیت کا اثر تھا۔ اس گھرانے کی بنیاد بین کار بندے علی خان سے مانی جاتی

ہے جس کو پھر عبدل کریم خان اور عبدل وحید خان نے آبیاری کی۔ اُستاد رحمت خان جو گوالیار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے کا اثر عبدل کریم خان کے طرزِ موسیقی پر رہا۔ اس کی آواز سن ناسک تھی یعنی ناک سے نکلتی تھی اور کرناٹکی انداز سے سُروں کو گاتے تھے۔ وہ دھیمی لئے میں گاتے تھے اور زیادہ زور بول الاپ پر دیتے تھے۔ اُس کی آواز مدھیہ سپتک کیلئے موزوں تھی اسلئے زیادہ تر اسی سپتک میں گایا کرتے تھے۔ دوسرے گائیک اسی گھرانے کے زیادہ تر تار سپتک میں گاتے تھے۔ اس گھرانے میں بندھش سے زیادہ الاپ پر زور دیا جاتا ہے۔ اس گھرانے میں راگوں کی بندھش میں بول عیاں نہیں ہوتے ہیں۔ کرانہ گھرانہ میں ٹھمری گائین کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس گھرانے کے جانے مانے سنگیت کار اُستاد بندے علی خان، عبدل جریم خان ،عبدل وحید خان (یہ بیگم اختر کے اُستاد رہے ہیں)، سُریش بابو مانے ، پربھا اتری مالاتی، گنگو بھائی ہانگل اور اُس کی بیٹی کرشنا ہانگل پنڈت فیروز دستر، اُستاد رجب علی خان، اُستاد امیر خان، روشن آرا بیگم، ہیرا بھائی بڈودکر، اور بھیم سین جوشی وغیرہ۔ جو راگیں کرانہ گھرانے میں گائی جاتی ہیں وہ ہیں راگ شدھ کلیان، درباری، مالکونس ،بھیم پلاسی، توڑی، اور کرناٹکی راگ جوگیا۔

۴۔ آگرہ گھرانہ

آگرہ گھرانے کی تاریخ پندرہویں صدی سے شروع ہوتی ہے جب اس کے

پیروکار درپد گائیک (نوہاروانی) تھے۔ آگرہ گھرانے کے سُجن داس یا حاجی سُجن خان تان سین کے ساتھ اکبر بادشاہ کے دربار میں سنگیت کار تھا اور وہ تان سین کے داماد بھی تھے۔ اس گھرانے میں خیال گائیکی اُستاد گگّے بخش کے دور سے شروع ہوئی۔ گوالیار گھرانے کی بہت سی چیزیں آگرہ گھرانے کے ساتھ میل کھاتی ہیں کیونکہ خدا بخش نے گوالیار گھرانے کے نتھن پیر بخش سے خیال گائیکی کی تعلیم حاصل کی اور بعد میں وہ آگرہ چلے گئے۔ آگرہ گھرانے میں اُستاد فیاض خان (1886ء-1950ء) کا نام سب سے اوپر ہے۔ انہوں نے اُستاد غلام عباس اور نتھن خان (۱۸۴۰ء - ۱۹۰۰ء) سے تعلیم حاصل کی جو کہ ان کے دادا اور نانا تھے۔ اُستاد فیاض خان کو اس گھرانے کے بانی بھی سمجھے جاتے ہیں۔ فیاض خان کی گائیکی اُستاد رمضان خان رنگیلے سے ملتی جلتی ہے۔ اُستاد رمضان خان فیاض خان کے پردادا تھے۔ جن اُستادوں نے اس گھرانے کا نام روشن کیا وہ ہیں: الکھداس ،ملکداس ،حاجی سجان خان ،شام رنگ ،سرس رنگ ،جگو خان ،گھسو خان ،گلاب خان ،خدابخش ،شیر خان ،غلام عباس خان ،کلن خان ،فیاض خان ،تصدق حسین ،نتھن خان ،محمد خان ،عبداللہ خان ،ولایت حسین خان ،بنے خان ،لطافت حُسین خان ،یونس خان ،شرافت حسین خان ،وجے کچلو ،جوتسنا بھولے ،دیپالی ناگ ،سُمتی متنکر ،کنہیالال سہگل ،پنڈت بات کھنڈے وغیرہ۔

آگرہ گھرانے کی خصوصیات۔

۱۔ نوم توم میں الاپ جس کو درپد سے لیا گیا ہے۔

۲۔ لے کاری

۳۔ بول تان

۵۔ پٹیالہ گھرانہ

پٹیالہ گھرانہ دلی سے منسلک رہا لیکن اس کی ترقی پٹیالہ میں ہونے کی وجہ سے پٹیالہ گھرانہ کہلاتا ہے۔اس کی بنیاد تان رس خان سے بتائی گئی ہے۔جن کے شاگرد کالو میاں، علی بخش، بنی خان اور فتح علی ہیں۔ اِن کی کوششوں سے اس گھرانے کو منفرد مقام حاصل ہوا۔ پٹیالہ گھرانہ کے سب سے پہلے جانے مانے گلوکار علی بخش اور فتح علی تھے جن کو الیہ فتو کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔ان کے بعد عاشق علی خان، اُمید علی خان اور کالے خان پٹیالہ گھرانے کے بڑے اُستاد رہے ہیں۔کالے خان کے شاگرد بڑے غلام علی خان ہیں جنہوں نے بہلاوا انگ گھرانہ گائیکی میں متعارف کرایا۔ پٹیالہ گھرانہ تان پردھان گھرانہ ہے لیکن اُستاد بڑے غلام علی خان (1902ء۔1968ء) نے اس میں بہلاوا، مینڈ اور گھمک کا خوب استعمال کیا۔اُس کی گائیکی کے ایک ہی فرمانروا جناب منور علی خان اُن کے بیٹے اور شاگرد بھی ہیں۔ اُستاد بڑے غلام علی خان کے شاگردوں میں پرسن بنرجی اور پاکستان کے غلام علی خان (غزل گائیک) ہیں۔ بڑے غلام علی خان پہلے سارنگی بجاتے تھے اور پھر انہوں نے خیال گائیکی میں تعلیم حاصل کی۔ پٹیالہ گھرانے کی خصوصیات۔

۱۔ پیش کرنے میں رنگینی۔

۲۔ تانوں میں پھرت اور النکار کا استعمال۔

۳۔ گائیکی میں ٹپا شیلی کا رنگ۔

۴۔ ٹھمری گائین اور تیار تانوں کا استعمال۔

٦۔ جے پور گھرانہ

الادیا خان نے جے پور گھرانے کی بنیاد ڈالی۔ وہ اُترالی میں 1855ء میں پیدا ہوئے اور جے پور دربار میں درباری گائیک رہے ہیں۔اس کی تعلیم درپد اور خیال گائیکی میں تھی اسی لئے اُن کے گانے میں دونوں انگوں کا میل تھا۔الادیا خان کی وفات 1943ء میں ہوئی۔اس گھرانے کی گائیکی میں کم لے کا رواج ہے لیکن کرانہ گھرانہ جتنی کم لَے کا استعمال نہیں ہوتا۔اس میں لے کاری کا زیادہ استعمال نہیں ہے بلکہ ایک سپتک سے دوسرے سپتک کے سُروں کیطرف جانے کا استعمال اور سم کی پکڑ کا چلن ہے۔الادیا خان اس کلا کاری میں بڑے ماہر اُستاد تھے۔اس گھرانے کی خاصیت یہ ہے کہ اس میں راگ کا اثر بندھش سے نہیں بلکہ سُروں کی چھوٹی چھوٹی چیزوں سے اُجاگر کیا جاتا ہے۔اس میں آکار میں گانے کا رواج نہیں ہے۔اس گھرانے میں بول گائے جاتے ہیں اور راگ کو تانوں اور مُرکیوں سے سجایا جاتا ہے۔بڑا خیال تینوں سپتکوں میں گایا جاتا ہے لیکن اس میں انترا خارج کیا جاتا ہے۔اس گھرانے کی زیادہ تر راگیں مرکب ہیں جیسے سمپورن مالکونث، بسنت

کیدار، بسنت بہار، کونسی کنڈا، نٹ کا مود۔ اس گھرانے کے مشہور گلوکار کیسر بھائی ،ملک ارجن مانسر، شرتی سڈولکر کتکر، پدماتر الواکر، پدماوتی شلگرام گوکھلے وغیرہ۔

۷۔ دلی گھرانہ

اس گھرانے کی بنیاد مغل بادشاہوں کے دوران تان رس خان نے ڈالی ہے۔تان رس خان کے بیٹے اُمراو خان نے اس گھرانے کو آگے بڑھایا۔ دور حاضر میں اس گھرانے کا اُستاد چاند خان رہا ہے۔ اس گھرانے کی خصوصیات۔

۱۔ جوڑ توڑ کی تان۔

۲۔ درت لے میں تانیں

۳۔ خیال گائین کی مختلف کلاکاری۔

۴۔ تال اور لے میں پختگی۔

۵۔ آکار کا صحیح استعمال۔

۸۔ میوات گھرانہ

اس گھرانے کی بنیاد گگے نظیر خان نے ڈالی ہے۔ یہ گھرانہ نیم کلاسیکل گھرانہ ہے۔ اس میں تانوں اور سرگم کا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔ مور چھناؤں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس گھرانے میں بھاؤ کو بڑی تقویت دی جاتی ہے اسی لئے اس گھرانے کو بھاؤ پردھان گھرانہ کہتے ہیں۔ انترا اور ستھائی کو بول تانوں سے بڑھایا جاتا

ہے۔اس میں لَے کاری اور گھمک کا استعمال ہوتا ہے۔اس گھرانے کی دین بھجن ہیں۔اس گھرانے کے اُستاد و سنگیت کار سنجیو ابھے ینکر ،رتن شرما،نھو لال ،چمن لال ،پنڈت موتی رام،پنڈت منی رامانند اور پنڈت جسراج وغیرہ ہیں۔

۹۔ بنڈی بازار گھرانہ

اس گھرانے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ممبئی کے ایک بازار کے پیچھے واقع ہے اور انگریز اس کو Behind the Bazar کے نام سے پکارتے تھے۔یہی لفظ لوگوں میں بنڈی بازار کے نام سے مشہور ہوا۔اس گھرانے کے بارے میں زیادہ لوگ نہیں جانتے تھے اس گھرانے کی بنیاد اُستاد چھجو خان ،اُستاد نظیر خان اور اُستاد خادم حُسین خان تھے۔یہ گھرانہ اُنیسویں صدی کے اوائل میں وجود میں آیا۔انہوں نے اپنی تعلیم رامپور ساھسوان گھرانے کے دلاور حُسین خان سے لی۔دلاور حُسین خان اُن کے والد تھے۔اس گھرانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں کھلی آواز میں آکار اور سانس روکے بغیر لمبی تانیں وسرگم کا استعمال ہے۔اس گھرانے کے سنگیت کار اُستاد امانت علی خان ہیں۔اُستاد امانت علی خان گلوکارہ لتا منگیشکر کے اُستاد رہے ہیں۔اس کے علاوہ انجانی بھائی مالپکر بھی اسی گھرانے کی سنگیت کار ہے۔

۱۰۔ رام پور ساہسوان گھرانہ

اس گھرانے کی بنیاد اُستاد عنایت حسین خان نے ڈالی۔ عنایت حُسین خان گوالیار گھرانے کے ہدو خان کے داماد تھے۔ انہوں نے سنگیت کی تعلیم اُستاد بہادر حُسین خان سے لی۔ عنایت حُسین خان ساہسوان کی پیدائش 1849ء میں ہوئی اور وفات 1919ء میں ہوئی۔ انہوں نے زندگی رامپور میں گزاری۔ اس گھرانے میں درپد اور گوالیار گھرانے کا اثر موجود ہے۔ اس گھرانے میں سپت تان، حلق تان ،چھوٹ تان، بول تان اور ٹپا تان کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں ترانہ کا بھی رواج ہے۔ خاص راگوں میں بھوپالی توڑی، بہاڈر توڑی، یمن، کیدار، بہاگ، گوڈ سارنگ چھایانٹ وغیرہ ہیں۔ اس گھرانے کے جانے مانے سنگیت کار اُستاد مشتاق حُسین خان (عنایت حُسین خان کے شاگرد)، اُستاد نثار حُسین خان (عنایت حُسین خان کے داماد)، اُستاد سرفراز حُسین خان، غلام مصطفیٰ خان، رشید خان، اُستاد حفیظ احمد خان، اُستاد غلام صادق خان، شنو کھرانہ ،اور سلوچنا برہسپتی وغیرہ ہیں۔

ہندوستانی اور کرناٹکی موسیقی

سنگیت رتنا کر شائع ہونے کے بعد ہندوستانی سنگیت عرب، ترکی اور ایران کی موسیقی سے متاثر رہا۔ جنوبی ہندوستان کی موسیقی میں ان کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ جنوبی ہندوستان میں موسیقی پر باہری اثر نہ پڑھنے کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ جو بھی کوئی باہری طاقت ہندوستان میں وارد ہوئی وہ زمینی راستے سے ہوئی۔ جنوبی ہندوستان شمالی حصے سے بہت دور پڑتا تھا جس کی وجہ سے اس کے سنگیت پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ وسطی ایشیا کے فنکار اور گلوکار ہندوستان کے شمالی حصے میں قیام پزیر رہے۔ اسطرح ہندوستانی موسیقی دو طریقوں میں بٹ گئی۔ ایک وہ جو دوسرے ملکوں کی موسیقی کے زیر اثر رہا دوسرا وہ جو بیرونی موسیقاروں کی مداخلت سے مبرہ رہا۔ اس طرح ہندوستانی سنگیت دو حصوں میں بٹ گیا جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ ہندوستانی سنگیت (North Indian Music)

۲۔ کرناٹکی سنگیت (South Indian Music)

شمالی ہندوستان کی موسیقی یا ہندوستانی سنگیت پورے ہندوستان میں مقبول ہوا لیکن کرناٹکی سنگیت جنوبی ہندوستان کی چار ریاستوں میں ہی مقید رہا اور وہ ریاستیں

آندھراپردیش، کرناٹک، کیرل اور تامل ناڈو ہیں۔کرناٹک کی موسیقی گائیکی انگ موسیقی ہے۔اس میں جو بھی بندشیں ہوتی ہیں وہ گانے کے لہجے کی ہیں۔اس سنگیت میں ساز بجانے کا انگ بھی گائیکی ہے۔کرناٹکی سنگیت میں سازندروں کی نشستوں میں کم سے کم ایک گلوکار، ایک وائیلن نواز (بیلانواز)، ایک مردھنگ بجانے والا ،ایک تان پور بجانے والا ہوتا ہے جبکہ شمالی ہندوستان میں ایک گلوکار، ایک ہندوستانی سارنگی بجانے والا، ایک طبلہ نواز، ایک تان پور بجانے والا ہوتا ہے۔بارہویں صدی میں دوسرے ملکوں کے موسیقار جن میں ایرانی وغیرہ شامل تھے کی مداخلت سے ہندوستانی موسیقی اور کرناٹکی موسیقی الگ طرح کی ہونے لگی لیکن سولہویں اورسترہویں صدی میں یہ دونوں بلکل الگ ہوگئے اور انہوں نے اپنا اپنا رنگ پکڑلیا۔ شمالی ہندوستان کا سنگیت پرانا یعنی جاتی گائین کی بنیاد پر ہی رہا۔ جہاں تک کرناٹکی سنگیت کا تعلق ہے ہر قسم کی راگ تھاٹ یا سکیل (میل، آگے نقشہ میں دکھایا گیا ہے) کو بنیاد مان کر گایا بجایا جاتا ہے۔شمالی ہندوستان کا سنگیت راگ راگنی اور دُرپد کا ئیگی سے عام ہونا شروع ہوا۔

کرناٹکی سنگیت میں بہت سے بڑے بڑے سنگیت کار ہوئے ہیں جن میں قابل ذکر پورن دارا داسا (1480ء۔1564ء) جن کو کرناٹکی سنگیت کا پدر مانا جاتا ہے۔انہوں نے کرناٹکی سنگیت کی بنیادی مشکوں کو تشکیل دیا۔اِن مشکوں کو النکار کہا جاتا ہے۔اِن کے علاوہ تیاگہ راجہ (1759ء۔1847ء)، متھوسوامی دکشتار (1776ء۔1827ء) اور شیام شاستری 1762ء سے 1827ء وغیرہ شامل

ہیں۔ یہ لوگ دو تین زبانوں کا علم رکھتے تھے۔ یہ اپنی بندھشوں میں مُدرا رکھتے تھے۔ مُدرا کا مطلب اپنی بندھش میں اپنا نام رکھنا۔ جیسے تیا گہ راجہ کی بندھشوں میں تیا گہ راجہ کا نام ہوا کرتا ہے اسی طرح متھوسوامی کی بندھشوں میں گرو گوہا نام ہوا کرتا ہے۔ اور شیام شاستری کی بندھشوں میں شیام کرشنا ہوا کرتا ہے۔

۱۸ ویں صدی کے بعد ہندوستانی سنگیت میں ایک بڑی تبدیلی آئی۔ محمد رضا نے سکیل سسٹم سے راگوں کی بنیاد بلاول تھاٹ سے کی۔ اس نے راگ رگنیوں کے طریقے کو خارج کر دیا۔ کچھ عرصہ بعد وِشنو نارائین بھات کھنڈے کی تبدیلیوں سے بھی ہندوستانی سنگیت مستحکم ہوا۔ انہوں نے بھی بلاول تھاٹ کو نیچرل سکیل مانا۔ یوں تو ہندوستانی اور کرناٹکی سنگیت دونوں الگ دکھائی دیتے ہیں لیکن اگر ہم سنگیت کے بنیادی اصولوں کو دیکھیں تو ان میں بہت ہی کم فرق ہے۔ یہ فرق صرف بجانے، تالوں کی بناوٹ اور راگوں کے ناموں تک ہی محدود ہے باقی ساری چیزیں تقریباً ایک جیسی ہیں۔

کرناٹکی اور ہندوستانی سنگیت میں فرق۔

۱۔ دونوں طریقوں کے سُروں کا ماخذ شُرتی اور شرتی کا ماخذ ناد ہے۔

۲۔ دونوں طریقوں میں ۲۲ شرتیاں ہیں۔

۳۔ دونوں میں بارہ سُر مانے جاتے ہیں۔

۴۔ دونوں طریقوں میں شُرتیوں کی حصے بندی اس طرح ہے:

(i) سا، ما، پا ہر ایک میں چار شُرتیاں ہیں۔

(ii) رے، دھا تین تین شُرتیاں

(iii) گا، نی دو دو شُرتیاں

۵۔ دونوں تھاٹ سسٹم کو مانتے ہیں۔

۶۔ دونوں طریقوں میں ویکنٹ مکھی کے حساب سے ۷۲ تھاٹ شدھ اور وکرت سُروں سے بنے ہیں۔

۷۔ دونوں طریقوں میں راگوں کو گایا، بجایا جاتا ہے۔ اور تالوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۸۔ دونوں طریقوں میں ۵ سروں سے کم راگیں کم مقبول مانی جاتی ہے۔

۹۔ دونوں تال اور راگوں میں آپسی میل دکھاتی ہیں۔

۱۰۔ دونوں طریقے راگوں میں وقت کے اصول کو مانتے ہیں۔

دونوں طریقوں میں نا مناسبت:

۱۔ دونوں طریقوں میں سُروں کی جگہ پر اختلاف ہے۔ کرناٹکی سنگیت میں سا چوتھی شرتی پر ہے۔ جبکہ ہندوستانی سنگیت میں پہلی شرتی پر۔ آجکل کے زمانے میں شرتی کہاں پر ہے اس پر زیادہ توجہ نہیں دی جاتی ہے۔ آگے نقشے میں دونوں طریقوں کی سُروں کی جگہ کا موازنہ کیا گیا ہے۔

۲۔ دونوں طرح کے سنگیت میں سا اور رے برابر امواج

(Frequency) پر ہیں۔فرق صرف گا اور نی میں ہے۔اگر ہم شرتی کے حساب سے سا اور رے کا فرق دیکھیں تو ہم صرف ایک شرتی کا فرق دیکھتے ہیں۔شرتی کے حساب سے شمالی اور جنوبی سنگیت میں سا اور رے میں تین اور چار شرتی کا فرق ہے۔ شمالی سنگیت کے حساب سے سا پہلی شرتی پر قائم ہوتا ہے اور رے پانچویں شرتی پر قائم ہوتا ہے۔جبکہ جنوبی ہندوستان کے حساب سے سا چوتھی شرتی پر اور رے ساتویں شرتی پر ہوتا ہے۔بالکل اسی طرح کا فرق پا اور دھا میں بھی ہے لیکن اگر ہم تار کی لمبائی دیکھیں تو زیادہ فرق نہیں ہے۔

نقشہ تاروں کی لمبائی اور سُروں کے امواج

(ہندوستانی سنگیت یعنی شمالی ہندوستان)

نمبر شمار	سُر نام	تار کی لمبائی	امواج ایک سیکنڈ میں
۱	سا	36 انچ	240
۲	رے	32 انچ	270
۳	گا	30 انچ	288
۴	ما	27 انچ	320
۵	پا	24 انچ	360
۶	دھا	21.5 انچ	405
۷	نی	20 انچ	432
۸	سا	18 انچ	480

نقشہ تاروں کی لمبائی اور سُروں کے امواج

(کرناٹکی سنگیت یعنی جنوبی ہندوستان)

نمبر شمار	سُر نام	تار کی لمبائی	امواج ایک سیکنڈ میں
۱	سا	36 انچ	240
۲	رے	32 انچ	270
۳	گا	28. 2/3 انچ	310.17/43
۴	ما	27 انچ	320
۵	پا	24 انچ	360
۶	دھا	21, 1/3 انچ	405
۷	نی	19.1/9 انچ	452. 4/43

دونوں طرز سنگیت میں سا اور رے برابر امواج پر ہیں۔ فرق صرف گا اور نی میں ہے۔ اگر ہم شرتی کے حساب سے سا اور رے کا فرق دیکھیں تو ہم صرف ایک شرتی کا فرق دیکھ سکتے ہیں۔ شرتی کے حساب سے شمالی اور جنوبی سنگیت میں سا اور رے میں تین اور چار شرتی کا فرق ہے۔ شمالی سنگیت کے حساب سے سا پہلی شرتی پر ہوتا ہے اور رے پانچویں شرتی پر ہوتا ہے جبکہ جنوبی جنوبی ہندوستان کے سنگیت کے حساب سے ہندوستان کے حساب سے سا چوتھی شرتی پر اور رے ساتویں شرتی پر ہوتا ہے۔ بالکل اسی طرح کا فرق پا اور دھا میں بھی ہے لیکن اگر ہم تار کی لمبائی دیکھیں تو فرق زیادہ نہیں ہے۔

مقام سُر کرناٹک اور ہندوستانی سنگیت میں۔

یہ بات پہلے ہی بتائی گئی ہے کہ کرناٹکی موسیقی زیادہ تبدیلی کی شکار نہیں رہی۔ موسیقی میں سُروں کے مقام بھی وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تبدیل ہو گئے۔ یہ تبدیلی شمالی ہندوستانی موسیقی میں زیادہ پائی جاتی ہے۔ سُروں کے مقام شُرتی کرناٹکی موسیقی میں تقریباً پرانا ہے ہیں لیکن شمالی ہندوستان میں تبدیل ہو گئے۔ نیچے نقشے میں دونوں طرح کے سنگیت یعنی ہندوستانی سنگیت اور کرناٹکی سنگیت میں شُرتیوں پر سُروں کے مقام الگ الگ دکھائے گئے ہیں تا کہ اِن کا فرق معلوم ہو جائے۔

کرناٹکی سنگیت میں شُرتیوں پر سُروں کے مقام

نمبرشمار	کرناٹکی سنگیت	شُرتی	ہندوستانی سنگیت
۱	کیسکی نی	۱۔تیورا	شدھ سا
		۲۔کمودوتی	
۲	کاکلی نی	۳۔مندا	رے کومل
۳	سا	۴۔چھندووتی	
		۵۔دیاوتی	رے شدھ
		۶۔رنجنی	
۴	شدھ رے	۷۔رکتکا	کومل گا
		۸۔روودری	شدھ گا
۵	شدھ گا	۹۔کرودھی	
۶	سادھارن گا	۱۰۔وجرکا	ما
		۱۱۔پرسارنی	
۷	انتر گا	۱۲۔پریتی	تیورما
۸	شدھ ما	۱۳۔مارجنی	
		۱۴۔کھیتہ	پا
		۱۵ رکتا	
۹	ورالی ما	۱۶۔سندپینی	کومل دھا
۱۰	پا	۱۷۔الاپنی	
		۱۸۔مدانتی	شدھ دھا
		۱۹۔روہنی	
۱۱	شدھ دھا	۲۰۔رمیا	کومل نی
		۲۱۔اُگرا	شدھ نی
۱۲	شدھ نی	۲۲۔کھشوبنی	

آجکل دونوں کرناٹکی و ہندوستانی سنگیت سات شدھ اور ۵ وِکرت سُر یعنی کل ملا کر ۱۲ سروں کو مانتے ہیں۔ اس بات کو یاد رکھنا ضروری ہے کہ کرناٹکی سنگیت میں میل کو ہندوستانی سنگیت میں تھاٹ کہتے ہیں۔

ہندوستانی سنگیت اور کرناٹکی سنگیت کے دس تھاٹوں کے بلمقابل دس میل نیچے دیے گئے ہیں۔

نمبر شمار	ہندوستانی تھاٹ	کرناٹکی میل
1	کلیان	میگھ کلیانی
2	بلاول	دھیر شنکر بھرن
3	کھماج	ہری کمبھوجی
4	بھیرو	مایامالوی گولا
5	پوروی	کام وردھنی
6	مارواہ	گھمن شرمن
7	کافی	کھرہرپریہ
8	آساوری	نٹ بھیروی
9	بھیروی	ہنومت توڑی
10	توڑی	شدھ پنچو ورالی

کرناٹکی موسیقی میں 72 تھاٹ ہیں اوپر دیئے گئے کرناٹکی میل اُن ہی میں سے حاصل کیے گئے ہیں جن کے سُر ہندوستانی تھاٹوں سے ملتے ہیں۔ کرناٹک کے 72

میلوں میں سے 20 میل استعمال کئے جاتے ہیں جن کا نقشہ نیچے دیا گیا ہے۔ اس میں دونوں قدیم اور جدید کرناٹکی میل دکھائے گئے ہیں۔

اس نقشے کو سمجھنے کیلئے تین چیزوں کو یاد رکھنا ضروری ہے۔

۱۔ انتر گندھار اور چھوتا مدھما گا کو ایک ہی سُر سمجھنا ہوگا۔ کا کلی نی اور چھوتا شڈج کو بھی ایک ہی سُر ماننا ہوگا۔

۲۔ پنچ شرتی اور دھا کو چھتو شرتی رے اور دھا ماننا ہوگا۔

۳۔ وینکٹ مکھی کا شدھ اور شت شرتی کو ایک ہی ماننا ہوگا۔

قدیم اور جدید کرناٹکی میل

نمبر شمار	جدید میل		راماماتیا ۲۰ میل
	ہندوستانی سنگیت	کرناٹکی سنگیت	
1		کنک انگی	منکھاری
2	بھیرو	مایامالوگولا	ملاوگولا
3	کافی	کھرہراپریا	سری راگا
4	بلاول	شنکربھرنا	سارنگ اناتا
5	آساوری	نٹ بھیروی	ہنڈولا
6	پوروی	کاماوردھنی	شدھ رام کریا
7		ہولنی	دیساکھشی
8		واگادسوری	کنڈگولا
9		چلنت	شدھ انتا
10		گروانی	اہیری
11		دھینکا	نادارام کریا
12		جلاورلی	شدھاورلی
13		وناس پتی	رتھی گولا
14		وکل بھرنا	وسنت بھیروی
15		سنکربھرنا	کیدارگولا
16		مایامالویاگولا	ہجوجی
17		گنامورتی	سماورالی
18		گایک پریا	رواگوپتھی
19		چلنتا	سمنتھا
20		سنکربھرنا	کمھوجی

نقشہ کرناٹکی سنگیت کے میل (تھاٹ) اور اُن کے سُر

نمبر شمار	کرناٹکی تھاٹ	تھاٹ سُر
۱	منکھاری	سا، رے کومل، رے، ما، دھا، دھا کومل، سا
۲	رواگوپتی	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا کومل، دھا، سا
۳	سمراولی	سا، رے کومل، رے، ما، پا، دھا کومل، نی کومل، سا
۴	توڑی	سا، رے کومل، گا کومل، ما، پا، دھا کومل، نی کومل، سا
۵	نادرام سری	سا، رے کومل، گا کومل، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۶	بھیروا	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا کومل، نی کومل، سا
۷	بسنت	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۸	بسنت بھیروی	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۹	مالوا گوڑ	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۱۰	ریلی گوڑ	سا، رے کومل، گا، ما، پا، دھا، نی کومل، سا
۱۱	ابھیرنٹ	سا، رے، گا کومل، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۱۲	ہمیر	سا، رے، گا، ما، پا، دھا کومل، نی، سا
۱۳	شدھ رام سری	سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی، سا
۱۴	شدھ وراتی	سا، رے کومل، گا، ماتیور، پا، دھا کومل، نی، سا
۱۵	سری	سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی، سا
۱۶	کلیان	سا، رے کومل، گا، ماتیور، پا، دھا کومل، نی، سا
۱۷	کمبوڑی	سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی، سا
۱۸	مالاری	سا، رے، گا کومل، ماتیور، پا، دھا، نی کومل، سا
۱۹	سامنت	سا، گا، گا کومل، ماتیور، پا، دھا کومل، نی، سا
۲۰	کرن گوڑ	سا، گا کومل، ما، ما، پا، دھا، نی کومل، سا
۲۱	دیشاکھشی	سا، گا، گا، ما، پا، دھا، نی، سا
۲۲	شدھ نٹ	سا، گا، گا، ما، پا، دھا، نی، سا
۲۳	سارنگ	سا، رے، ماتیور، پا، پا، نی کومل، نی، سا

ہندوستانی موسیقی کا رسمِ خط

ہندوستانی موسیقی میں رسمِ خط کی ابتدائی تاریخ ویدوں سے ملتی ہے۔ سُروں کی نشانی دائیں ہاتھ کی انگلیوں سے دکھائی کی جاتی تھیں۔ انسانی جسم کو موسیقی کے سُروں کے ساتھ تشبیہ دے کر گتر (جسم) وینا (ساز کا نام) کا نام دیا گیا ہے۔ چار ویدوں میں سے سام وید میں موسیقی کا ذکر بتایا گیا۔ دراصل سام وید میں موسیقی کے علم کے بارے میں کچھ بھی نہیں لکھا گیا ہے۔ یہ کتاب ایک مذہبی کتاب ہے جس میں دوسری ویدوں کی طرح مذہبی لوازمات کا تزکرہ ہے۔ موسیقی کے حوالے سے سام وید میں گا کر عبادت کرنے کی تلقین ہے۔ اس کے علاوہ شلوکوں کو موسیقی کے سُروں میں تلاوت کرنے کی مخصوص نشانیاں بتائی گئی ہیں۔ ان ہی سُروں میں سام وید کے شلوکوں کی تلاوت کی جاتی ہے۔ اگر آپ سام وید کتاب کو دیکھیں گے تو ہر شلوک کے اوپر ہندی زبان میں ہندسے مقرر کئے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ ہندسے سُروں کے متبادل ہوا کرتے تھے اور یہ نشان ایک دو اور تین کے ہندسے ہیں۔ اِن سُروں میں ہی سام وید کی قرات ہوتی ہے جسے سام وید چانٹ یا سمن چانٹ بھی کہتے ہیں۔ سام وید کے جو سُر بتائے گئے ہیں جن کا استعمال سام وید کی تلاوت کرنے کے لئے ہوتی ہے نیچے دکھائے گئے ہیں۔

ہندسہ	سام وید کے سُر نام	مطلب
ایک (1)	اُدات	اونچے سُر میں شلوک پڑھنا
دو (2)	سورت	درمیانہ سُر میں شلوک پڑھنا
تین (3)	اَن اُدات	نیچے سُر میں شلوک پڑھنا

اس لحاظ سے یہ مانا جاتا ہے کہ سام وید میں سے موسیقی کے رسمِ خط کی ابتداء ہوئی۔ پانن کے زمانے سے پہلے بھی ہندوستانی موسیقی کے رسمِ خط کے بارے میں بتایا گیا۔ اُس زمانے میں صرف موسیقی کے سُروں کو اشکال کے ذریعے دکھایا جاتا تھا ۔اس رسمِ خط سے سنگیت کاروں کو زیادہ فائدہ نہیں ہوا۔اس طرح کے رسمِ خط سے گیت میں استعمال شدہ تال، ماترا، کومل، تیور وغیرہ کی تفصیل نہ ہونے کی وجہ سے یہ رسمِ خط زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں سب سے بڑا صفت یہ ہے کہ اس میں جدت پیدا کرنے کا دائیرہ وسیع ہے۔اگر ایک راگ کو ایک ہی سنگیت کار دو بار گائے گا تو وہ دونوں بار الگ چیزیں پیش کرے۔پہلی بار گانے میں جو چیزیں گائی گئی ہوں اُن کا استعمال دوسری بار نہیں ہوگا یا دوسری بار اسی راگ کو گانے میں نئی چیزوں کا اضافہ کرے گا۔مغربی موسیقی میں ایسا طریقہ نہیں ہے۔ اس میں جو بھی کچھ گایا بجایا جاتا ہے وہ ہر بار ایک ہی طرح کا سازینہ رہتا ہے۔اس کی وجہ مغربی موسیقی میں قائم شدہ رسمِ خط ہے۔ مغربی موسیقی میں رسمِ خط کا استعمال بہت پہلے سے تھا اور آگے بھی ترقی کرتا گیا۔مغربی موسیقی کا سنگیت اس کے رسمِ خط پر ہی منحصر ہے۔مغربی موسیقی

میں قدیم (symphony) یعنی تفصیل دیا ہوا سازینہ آج تک زندہ ہے۔ اس کا واحد ذریعہ Staff Notation مغربی موسیقی کا رسمِ خط ہے۔ ہمارے سنگیت میں اس طرح کا رسمِ خط نہیں ہے۔ ہندوستانی سنگیت میں موسیقی کے رسمِ خط کی کم ترقی یا بہت دیر بعد آنے کے کئی وجوہات ہیں جو نیچے دئے گئے ہیں۔

۱۔ سنگیت کو علمی سے عملی طور سیکھنے پر ترجیح دی جاتی تھی۔

۲۔ راگوں کو زبانی یاد کر کے گانے اور بجانے کی تلقین کی جاتی تھی۔

۳۔ ہندوستانی سنگیت گُرو ششہ پرمپرا (سینہ بہ سینہ سیکھنا) کے طریقے پر سکھایا جاتا تھا۔ اس طرح کا طریقہ دنیا کے بہت سارے ملکوں میں بھی رائج تھا لیکن بعد میں کئی ملکوں نے بھی مغربی رسمِ خط کو ہی اپنا لیا۔ ایران میں بیسویں صدی کے دوران موسیقی کو سٹاف نوٹیشن میں لکھنے کا باضابطہ آغاز ہوا اور سُروں کے نام چینی و جاپانی رکھ دئے۔ چینی یا جاپانی سُروں کے نام ڈو (سا) رے (رے) می (گا) فا (ما) سو (پا) لا (دھا) سی (نی) ہے۔ کئی ممالک نے اپنا ہی رسمِ خط بروے کار لایا جیسے ہندوستان۔ ہندوستان میں ہلکی پھلکی موسیقی میں بہر حال سٹاف نوٹیشن ہی زیادہ تر استعمال کی جاتی ہے۔

۴۔ اس بات کا اعتراف پہلے بھی کیا جا چکا ہے کہ سنگیت کار عام طور پڑھے لکھے نہیں ہوتے تھے جس کی وجہ سے رسمِ خط اختیار کرنے کی طرف زیادہ دھیان نہیں دیا جاتا تھا۔

ہندوستانی سنگیت کا رسمِ خط بیسویں صدی کے ابتداء میں انقلابی دور سے

گزرا۔ پنڈت وِشنو نرائن بھات کھنڈے ہندوستانی موسیقی میں ایک مشعل راہ کے مانند رہے ہیں۔ انہوں نے موسیقی میں قابل اعتبار رسمِ خط تیار کیا جو آج تک رائج العمل ہے۔ انہوں نے نہ صرف رسمِ خط بلکہ اور بھی موسیقی سے وابسطہ پہلوؤں میں جدت لائی اور لائحٔ عمل وضع کئے۔ بھات کھنڈے کی دو قابل ذکر کتابیں شائع ہوئی ہیں جن کا نام ہندوستانی سنگیت پدتی کرامک پستک مالکا چھے جلدوں پر مشتمل ہے اور بھات کھنڈے سنگیت شاستر چار جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہندوستان اُس دوران غلامی کے دور سے گزر رہا تھا اور سنگیت کی حالت ٹھیک نہیں تھی۔ پنڈت وشنو جی مہاراشٹرا ریاست ممبئی میں 10 اگست 1860 جنم اشٹمی کے دن پیدا ہوئے۔ وِشنو کا خاندان ناگاؤں کونکن سے نقلِ مکانی کر کے ممبئی آ گئے۔ بھات کھنڈے صاحب کے تین بھائیوں میں سے دوسرے بھائی تھے۔ اس کی دو بہنیں تھیں۔ وشنو جی کو انا کے نام سے جانا جاتا تھا۔ اس کا بڑا بھائی اپا پولیس میں کام کرتا تھا جو کہ جوانی میں ہی رحلت پا گئے۔ اس کا چھوٹا بھائی ہری بھو موسیقی کا بڑا دلدادہ تھا اور دلربا بجایا کرتا تھا۔ وہ بنک ملازم تھا۔ اِن کے والد ایک امیر تاجر کے مُنیم تھے۔ وہ بھی موسیقی کا شوق رکھتے تھے اور سُر منڈل بجاتے تھے۔ وشنو پیدائشی موسیقار تھا۔ بھات کھنڈے نے بیسویں صدی کے اوائل سے ہی موسیقی کی تعلیم اور اس کے رسمِ خط کے بارے میں لکھنا شروع کیا تھا۔ اُن کو ہندوستانی موسیقی کی ضرورتوں کا اچھی طرح اندازہ تھا اسی لئے اُنہوں نے موسیقی کے رسمِ خط پر پہلے کام کرنا شروع کیا۔ انہوں نے اس بات کا احساس دلایا کہ جب تک موسیقی میں مکمل رسمِ خط نہیں ہوگا تب تک موسیقی کی تعلیم

ادھوری رہے گی۔انہوں نے دلی کی دوسری موسیقی کی کانفرنس 1918 کے ایجنڈے میں رسمِ خط کے عملدرامد کو شامل کیا تھا۔

رسمِ خط کے فائدے:

۱۔ آج کے دور میں موسیقی کو سینہ بہ سینہ سکھانے کیلیئے اُستادوں کے پاس نہ وقت مہیا ہے اور نہ ہی شاگرد اس طرح سیکھنے کیلیئے آمادہ ہیں۔ اسلیئے موسیقی کا رسمِ خط ہی ایک ایسا ذریعہ ہے جو اس فن کو آگے لے جا سکتا ہے۔

۲۔ راگوں کی بندھشوں کو صحیح انداز میں رسمِ خط سے ہی گایا بجایا جا سکتا ہے۔اس میں لگنے والے سُروں اور دوسری چیزوں کو مکمل طور محفوظ رکھا جا سکتا ہے۔

۳۔ سینہ بہ سینہ سیکھنے سے راگوں اور اِن کی بندھشوں کی ہیت بدل جاتی ہے۔اس طرح کا اندیشہ منظم رسمِ خط میں نہیں رہتا۔

۴۔ راگوں میں استعمال ہونے والی حد بندیاں، راگ کی پکڑ ، وادی ، سموادی، انووادی، آروہ اور اوروہ وغیرہ کا صحیح توازن رسمِ خط سے ہی ممکن ہے۔

۵۔ رسمِ خط کا عمل دخل صرف شاستریہ موسیقی تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ہلکی پھلکی موسیقی اور سازینہ جو عام طور پر فلمی سنگیت میں رائج العمل ہے کیلیئے موزوں اور مفید ہے۔

موسیقی کے رسمِ خط کی حدود:

رسمِ خط ایجاد ہونے کے باوجود موسیقی ایک ایسے فنی دائرے میں آتا ہے جس کا مکمل رسمِ خط ممکن نہیں ہے۔اُستادوں کی کاوشوں کی وجہ سے کسی حد تک اس کا نعم

البدل نکالا گیا لیکن وہ اس میں مکمل طور کامیاب نہیں ہوئے ہیں۔ جو باریکیاں اس طرح کے فن میں ہوتی ہیں وہ رسمِ خط کے ذریعے حاصل کرنا بہت ہی مشکل ہے۔ بہرحال جس طرح کا رسمِ خط ہندوستانی موسیقی میں اس وقت رائج ہے اس سے فائدے ہی ہیں۔ اس سے کم سے کم راگ یا ہلکی پھلکی موسیقی کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ سموہ گان Group Song یا Orchestra سازینہ، جس میں بہت سارے فنکاروں کو منظم طریقے سے گانا بجانا مقصود ہو رسمِ خط کو بڑے ذریعے کے طور پر بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے حصول کیلئے موسیقی میں اور کوئی ذریعہ ممکن نہیں ہے۔ اس بات کو یہاں پر بیان کرنا ضروری ہے کہ مغربی موسیقی کا رسمِ خط Staff Notation ہماری موسیقی کے رسمِ خط کے مقابلے میں بڑی ترقی کر چکا ہے۔ مغربی موسیقی سے تعلق رکھنے والے فنکاروں کو عملی طور کسی مشکل کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔

رسمِ خط ۔ مختلف سنگیت کاروں کے تجربات:

اُنیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں بھات کھنڈے صاحب کے علاوہ کئی اور سنگیت کاروں نے بھی رسمِ خط کے لئے کام کرنا شروع کیا تھا۔ بھات کھنڈے سے پہلے بروڈا کے سایاجی راوء سکول آف میوزک کے پرنسپل مولانا غوث بخش خان تھے۔ انہوں نے سب سے پہلے ہندوستانی موسیقی کے رسمِ خط کی ایجاد کی۔ کئی سنگیت کاروں نے مغربی موسیقی کی سٹاف نوٹیشن (staff notation) کو بنیاد

مان کر رسمِ خط کی ایجاد کا دعویٰ کیا۔ مغربی موسیقی کے رسمِ خط میں ہندوستانی موسیقی کو قلم بند کرنا ناممکن ہے اس لئے جس نے بھی اس طرح کی کوشش کی وہ ناکام ہو کر رہ گئے۔ سنگیت رتنا کر یا راگ وِبھودھ سومناتھ کی لکھی ہوئی کتاب کا رسمِ خط کو اس لئے خارج کیا جاتا ہے کہ اُس وقت کے پر بند گائین یا جاتہ گائین آجکل کے دور میں رائج العمل نہیں ہے۔ ویشنو دگمبر پلسکر نے بھی موسیقی کے رسمِ خط کو لکھنے کی ایک اور کامیاب کوشش کی۔ ویشنو دگمبر پلسکر بھات کھنڈے کے زمانے میں ہی آیا تھا۔ اُس کے رسمِ خط میں مغربی موسیقی کی سٹاف نوٹیشن (staff notation) کا زیادہ اثر تھا۔ بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں بھات کھنڈے کے دوران مغربی بنگال میں رابندر ناتھ ٹیگور نے سیکنڈوں گیتوں کی موسیقی ترتیب دی۔ ان گیتوں کو انہوں نے اپنے رسمِ خط میں لکھا۔ اُس رسمِ خط کو ’ آکار ماترک سُر لپی، کہتے ہیں۔ یہ رسمِ خط دجیندر ناتھ ٹیگور نے بنائی تھی بعد میں اس کی تجدید اُس کے بھائی جیوتیندر ناتھ ٹیگور نے کی۔ اس رسمِ خط کا استعمال آج بھی بنگال میں کیا جاتا ہے۔ ٹیگور کے گیت آج بھی اسی رسمِ خط کی بدولت زندہ ہیں۔ یہ طرزِ سُر لپی بھات کھنڈے کی سُر لپی سے مختلف ہے۔ اس میں کومل یا تیور سُروں کیلئے کوئی نشانی نہیں ہے۔ اس رسمِ خط میں بنگالی زبان کے حروف کا استعمال کیا جاتا ہے۔

پنڈت وشنو نرائن بھات کھنڈے کا موسیقی میں رسمِ خط:

بھات کھنڈے صاحب نے موسیقی سکھانے کا نیا طریقہ مادھو سنگیت مہا ودھیالیہ

گوالیار سے شروع کیا۔ وہاں پر وہ موسیقی کی نوٹیشن سے سنگیت کا سبق دیا کرتا تھا۔ اُن دنوں موسیقی کو رسمِ خط میں لکھنا بے حرمتی کے مترادف سمجھا جاتا تھا۔ انہوں نے بندھش اور تانوں کو لکھ کر بتانا شروع کیا۔ اُن دنوں تانوں کو سُروں میں لکھ کر بتانا بہت ہی مشکل سمجھا جاتا تھا۔ بہرحال بھات کھنڈے نے جو تشبیہات موسیقی میں استعمال کیئے وہ اسطرح ہیں۔

۱۔ جن سُروں کی کوئی نشانی نہیں ہو نہ اوپر اور نہ نیچے وہ شدھ سُر ہیں جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۲۔ سُروں میں چھوٹی سی لکیر نیچے کرنے سے کومل کہلاتے ہیں جیسے رے گا دھا نی

۳۔ تیور سُر کو اوپر نشانی ہوتی ہے جیسے مٰا

۴۔ مندر سپتک (lower octave) کے سُروں کی نشانی نیچے نقطہ ڈالا جاتا ہے جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۵۔ تار سپتک (upper octave) کے سُروں کی نشانی اوپر نقطہ ڈالا جاتا ہے جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۶۔ مدھیہ سپتک (middle ocatve) کے سُروں کو نہ نیچے اور نہ اوپر نقطہ ہوتا ہے جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۷۔ S نشانی کو ایک ماترا کا وقفہ مانا جاتا ہے۔

جیسے سا S S رے (کل چار ماترا)

۸۔ ـــ کی نشانی کو ایک ماتر کا اضافی سُر یعنی

سا ـــ ـــ

اس کا مطلب سائر کو تین ماترا تک کسی مذاہمت کے بغیر جاری رکھنا ۔

۹۔ ‿ کی نشانی کو ایک سے زیادہ سُروں کو ایک ماترا میں گانا بجانا

جیسے سا رے گا

۱۰۔ ⌒ کی نشانی کو مینڈھ کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔

۱۱۔ ایک سُر کو دوسرے سُر کے اوپر لکھا گیا ہو اُس کو کن سُر کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے پا/ما

۱۲۔ مینڈھ کیلئے ⌒ کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۱۲۔ X تال میں سم کی نشانی ظاہر کرتا ہے۔

۱۳۔ 0 تال میں خالی کی نشانی ظاہر کرتا ہے۔

پنڈت وشنو دگمبر پلسکر کا موسیقی کا رسمِ خط:

پنڈت وشنو نرائن بھات کھنڈے کے زمانے میں پنڈت وشنو دگمبر پلسکر بھی رہے ہیں۔ انہوں نے ہندوستان میں بہت سارے موسیقی کے مدرسے قائم کئے جو گاندھرو مہاودھیالیہ کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ انہوں نے بھی موسیقی میں رسمِ خط ایجاد کیا جس سے موسیقی کی تعلیم میں بڑھاوا ملا۔ اس کا رسمِ خط مغربی موسیقی کے staff notation سے متاثر رہا۔ یہ رسمِ خط گاندھرو مہاودھیالیہ کے تسلیم شدہ

اداروں میں آج بھی قائم ہے۔اس رسمِ خط کے دو دور رہے ہیں ایک دوروہ جس میں پلسکر جی کا بنیادی رسمِ خط تھا اُس میں بہت ساری کٹھنائیاں تھیں۔اس رسمِ خط کا نقشہ نیچے دیا گیا ہے۔دوسرا دور وہ جس میں اس کے مقتدی اور شاگردوں نے اس رسمِ خط کو آسان کرنے کیلیئے ردوبدل کیا۔اس ردوبدل کے بعد کا رسمِ خط مندرجہ ذیل بیان کیا گیا ہے۔

۱۔ جس سُر کی کوئی نشانی اوپر یا نیچے نہیں ہوگی وہ شدھ سُر ہے۔جیسے

سا رے گا ما پا دھا نی

۲۔ کومل سُر کے نیچے ٹیڑھی لکیر ہوتی ہے جیسے

رے گا دھا نی

۳۔ تیور مدھیم ما اس طرح لکھا جاتا ہے۔

۴۔ مدھیہ سپتک (lower octave) کے سُروں کو اوپر نقطہ ڈال کر ظاہر کیا جاتا ہے۔جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۵۔ تار سپتک (upper octave) کے سُروں کو اوپر لکیر ڈال کر ظاہر کیا جاتا ہے۔جیسے سا رے گا ما پا دھا نی

۶۔ چار ماترا ایک سُر کو + نشانی نیچے لگائی جاتی ہے۔جیسے سا

۷۔ دو ماترا ایک سُر کو ہ کو اُلٹا کر کے نیچے لگایا جاتا ہے۔ سا

۸۔ ایک ماترا کیلیئے نیچے ــــ لکیر دی جاتی ہے۔ سا

۹۔ سُر کی آدھی ماترا کیلیئے ہ کا نشان نیچے دیا جاتا ہے۔ سا

۱۰۔ سُر کی چوتھائی ماترا کیلئے ‿ کی نشانی نیچے دی جاتی ہے۔ رےٖا

۱۱۔ سُر کی ایک آٹھویں ماترا کیلئے ‿‿ کی نشانی نیچے دی جاتی ہے۔ رےٖا

۱۲۔ کسی سُر کو لگاتار جاری رکھنے کیلئے S کی نشانی آگے دی جاتی ہے۔ S کی نشانی ایک ماترا جاری رکھنے کیلئے ہے۔ جتنی بار یہ نشانی دوہرائی جائے اُتنی ماترا سُر کا لگاتار ہونے کیلئے استعمال ہوتا ہے۔

۱۳۔ کسی لفظ کو لگاتار جاری رکھنے کیلئے • کی نشانی آگے دی جاتی ہے۔ • کی نشانی ایک ماترا جاری رکھنے کیلئے ہے۔ جتنی بار یہ نشانی دوہرائی جائے اُتنی ماترا • کا لگاتار ہونے کیلئے استعمال ہوتا ہے۔

۱۴۔ کسی سُر کا 1/3 یا 1/6 نیچے لگانے کا مطلب ایک سُر کا تیسرا یا ایک سُر کا چھٹا حصہ۔ جیسے سا 1/3

۱۵۔ اگر کسی سُر کے اوپر دوسرا سُر لکھا جائے تو اسکا مطلب کن سُر کی نشانی ہے۔ جیسے ما پا

۱۶۔ تال کے سم کو 1 سے ظاہر کیا جاتا ہے اور خالی کو + کی نشانی دی جاتی ہے۔

۱۷۔ اگر کسی جگہ سُر نہیں ہو یا وقفہ دینا ہو تو اُس جگہ + کا نشان دیا جاتا ہے۔

بھات کھنڈے اور پلسکر کی سُر لپی میں اگر دیکھا جائے تو بہت ہی کم فرق نظر آتا ہے۔ بھات کھنڈے نے مینڈھ کی نشانی کا استعمال کیا ہے جبکہ پلسکر نے اس

کی کوئی نشانی نہیں دی ہے۔ پلسکر نے ایک سُر کو دو ماترا میں ، تین ماترا میں، چار ماترا میں، چھے ماترا میں تقسیم کرنے کی نشانیاں دی ہیں جبکہ بھات کھنڈے نے اس ضمن میں کوئی نشانی نہیں بنائی ہے۔ ان نشانیوں کو سمجھنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بھات کھنڈے کی سُر لپی (موسیقی کا رسمِ خط) بہت حد تک پلسکر کی سُر لپی کے مقابلے میں مکمل اور آسان ہے۔ بھات کھنڈے نے ساری بندھشوں کو سُر لپی میں محفوظ رکھا لیکن اُن کو اس بات کا بھی علم تھا کہ اس میں کئی ایسی خامیاں بھی ہیں جو درگزر نہیں کی جا سکتی۔ مثال کے طور پر راگ درباری کا کومل دھا یا شدھ رے سُر لپی میں لکھنے سے غلط ہوگا۔ اس رسمِ خط سے راگ کی شکل کو سمجھ سکتے ہیں جس کو نائیکی کہا جاتا ہے (یعنی راگ کے بارے میں علم) لیکن گائیکی سیکھنے کیلئے اُستادوں کے پاس جانا ضروری ہے۔

تال اور ماترا کی تفسیر

جس طرح ہر شے کو ناپنے کا اپنا پیمانہ ہوتا ہے اور یہ پیمانہ گرام، انچ، یا لیٹر کی صورت میں ہوتے ہیں اسی طرح سنگیت میں بھی گانے کی رفتار (یعنی لے) کو ناپنے کے لئے حدود اور دائرے مقرر کئے گئے ہیں۔ حدود اور دائروں کی اکائیوں کو ماترا کہا جاتا ہے جیسے کلوگرام کی ایک اکائی کو گرام کہتے ہے۔ ماترا کے مخصوص مجموعے کو موسیقی کی اصطلاح میں اُورتن کہتے ہیں۔ موسیقی میں ماتراؤں کے بے حساب مجموعے ہوتے ہیں۔ جب کوئی طبلہ نواز گانے کی بندھش کو سمجھ کر اُسے ماتراؤں کے کسی ایک مجموعے میں متوازن یا یکساں کر دیتا ہے تو ماتراؤں کے اُس مجموعے کو تال کہتے ہیں۔ اس طرح بندھش کو پیش کرنے اور ماپنے کیلئے تال کی ضرورت پڑتی ہے۔ گانے بجانے یا رقص پیش کرنے کیلئے بھی تال کی ضرورت پڑتی ہے۔ اسی لئے بھرت منی نے سنگیت کی رفتار اور انداز ناپنے کے پیمانے کو تال کہا ہے۔ گانے بجانے اور رقص کی رونق تال سے ہی ہوتی ہے۔ تال کا معنی رقص اور گانا بجانے کی صنفوں میں ایک ہی ہے۔ تال کا رشتہ رقص اور گانا بجانا دونوں کے لئے ناگزیر ہے۔ کل ملا کر سنگیت میں تال کو ایسا ناگزیر بتایا گیا ہے جیسے جسم اور روح۔ مختصراً ماتراؤں کے ایک مجموعے کو اورتن کہتے ہیں۔ جب اسی مجموعے کو طبلہ نواز کسی بندھش میں

متوازن یا یکساں کر دیتا ہے تو اس کو تال کہلاتے ہیں۔ تال محض متواتر ماتراؤں کے اور تن نہیں ہوتے بلکہ اس کے کئی جُز بھی ہوتے ہیں۔ جیسے شروعاتی ماترا کو سم کہلاتے ہیں اور اگلے حصوں کے قیام کو خالی یا تالی کہا جاتا ہے۔ یہ خالی اور تالی مختلف تالوں میں مختلف جگہوں پر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر آٹھ ماتراؤں کی ایک تال کو لے لیتے ہیں جو نیچے نقشے میں دی گی ہے۔

ماترا	1	2	3	4	5	6	7	8
بول	دھا	گے	نا	تِن	نا	گے	دِھن	نا
نشان	x				0			
اسم	تالی (وسم)				خالی			

یہ تال آٹھ ماتراؤں کی ہے۔ اس کے الگ الگ بول ہر ماترا کے نچلے صف میں دئے گئے ہیں (دھا گے نا تِن نا گے دِھن نا)۔ اس تال کی پہلی ماترا پر سم اور تالی بتایا گیا ہے۔ اور پانچویں ماترا پر خالی ہے۔ سم یعنی تال کی پہلی ماترا کو عیاں طور ظاہر کیا جاتا ہے اور خالی وہ جگہ ہوتی ہے جہاں پر تالی نہیں دی جاتی۔ اس تال کے دو حصے ہیں۔ ایک پہلی ماترا سے چوتھی ماترا تک اور دوسرا حصہ پانچویں ماترا سے آٹھویں ماترا تک۔ انہی تال کے حصوں کو وبھاگ کہا جاتا ہے۔ اس تال میں دو وبھاگ ہیں۔ تالوں میں بہت سارے وبھاگ ہوتے ہیں اور یہ تال کی تشریح

پر منحصر ہے۔ مذکورہ تال کو موسیقی میں کہروا کے نام سے جانا جاتا ہے۔ تالوں کی ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے بہت سارے قسم ہیں جن سے سنگیت میں بے شمار بندھشیں بنائی جاتی ہیں تاکہ موسیقی میں رس، بھاؤ، شاعری کا میزان درست رہے۔

ماترا:

تالوں میں رفتار کی پیمایش کرنے والی اکائی کو ماترا کہتے ہیں۔ اس کی مدت حسبِ ضرورت قائم کی جاتی ہے۔ اس کی مدت کم یا زیادہ بھی ہوسکتی ہے اور اس کو بندھش میں حسبِ ضرورت طے کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر تال میں ماترا کی رفتار مدھیہ لَے مان لیں تو ایک ماترا کا قیام ایک سیکینڈ مانا جاسکتا ہے۔ اسی طرح تیز رفتار آدھے سیکنڈ کی ایک ماترا کو مان سکتے ہیں اور دھیمی لَے دو سیکینڈ کی ایک ماترا مان کر چل سکتے ہیں۔

ماترا کی مدت کو جاننے کیلئے جو حساب لگایا گیا ہے وہ یہ ہیں:

8 چھن = 1 لو	2 انودُرت	=	1 دُرت
8 لو = 1 کستا	2 درت	=	1 لغو
8 کستا = 1 نمش	2 لغو	=	1 گُرو
8 نمش = 1 کلا	3 نعو	=	1 پُلت
4 کلا = 1 انودُرت	4 لغو	=	1 کاک پڈ

اِن اصطلاحات کو لے کر ماتر کو مختلف زاویوں سے ناپا گیا ہے۔ اس کا بیان

نیچے دیا گیا ہے۔

۱ ماترا	=	ایک برم یو دُرت کہتے ہیں		
۲ ماتر	=	دُرت	=	2
۳ ماتر	=	دُرت برم	=	1+2
۴ ماتر	=	لغو	=	4
۵ ماتر	=	لغو برم	=	1+4
٦ ماتر	=	لغو دُرت	=	2+4
۷ ماتر	=	لغودُرت برم	=	1+2+4
۸ ماتر	=	گرُو	=	8
۹ ماتر	=	گرُوبرم	=	1+8
۱۰ ماتر	=	گرُو دُرت	=	2+8
۱۱ ماتر	=	گرُودُرت برم	=	1+2+8
۱۲ ماتر	=	پُلٹ	=	12
۱۳ ماتر	=	پُلٹ برم	=	1+12
۱۴ ماتر	=	پُلٹ دُرت	=	2+12
۱۵ ماتر	=	پُلٹ دُرت برم	=	**1+2+12**
۱٦ ماتر	=	کاک پڈ	=	16

سینکڈوں تالیں اوپر سولہ ماتراؤں سے بنائی جاسکتی ہیں لیکن آج کل صرف 8

یا 10 تالیں ہی استعمال میں لائی جاتی ہیں۔

اوپر دی گئی سب سے چھوٹی مدت کی اکائی چھن ہے اور ایک چھن کی مدت اسطرح ناپی جاتی ہے۔

اگرکمل کے پھول کے ۱۰۰ پتے اکھٹے کئے جائیں اور ایک سوئی سے ایک سیکنڈ میں چھید کریں۔ایک پتے کو چھید کرنے میں جتنا وقت لگ جائے گا اس کو چھن کہتے ہیں یا1/100 سیکنڈ بھی کہہ سکتے ہیں۔جب ایک ماترا کو ایک سیکنڈ مانا جائے۔

تال کے دس روح:

یہ بات سبھی جانتے ہیں کہ انسانی جسم کئی اعضاؤں کی ترتیب سے بنتا ہے جیسے سَر، چھاتی، پیٹ، کمر، ٹانگیں، بازو، کان، ناک ،دل، دماغ، وغیرہ۔جب سارے اعضاء برابر ہوں تو ایک انسان کی شکل مکمل ہو جاتی ہے۔اسی طرح موسیقی میں بھی تال کے کئی اعضاء ہیں۔ہمارے سنگیت کے پرانے گرنتھوں میں اِن کی تعداد دس بتائی گئی ہے۔اِن دس اعضاؤں کو تال کے دس روح کے نام سے جانا جاتا ہے۔اگراوپردئے گئے انسانی جسم کے اعضاؤں میں سے کسی ایک اعضا کو کم کریں تو وہ مکمل انسان نہیں بن پائے گا اُسی طرح تال میں بھی کسی ایک اعضاء کو خارج کرنے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔سنگیت میں تال کے دس روح مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ کال ۲۔ کریا ۳۔ کلا ۴۔ مارگ

۵۔ انگ ۶۔ پرستار ۷۔ جاتی ۸۔ گرہ

۹۔ لَے ۱۰۔ یتی

۱۔ کال:

کال وقت کو کہتے ہیں۔کال سے ماترا اور ماترا سے تالیں بنتی ہیں۔

۲۔ کریا:

تال کی ماترائیں گننا، ہاتھوں سے تالی خالی کا اظہار کرنا وغیرہ کو کریا کہتے ہیں۔اس طرح کی کریا کو کرنے سے تال کا سم خالی، تالی کا پتہ چلتا ہے۔ کریا دو طرح کے ہوتے ہیں۔

۱۔ شبدھ کریا ۲۔ نشبدھ کریا

شبدھ کریا وہ کریا ہوتی ہے جس میں شبدھوں کا استعمال ہو یعنی سم خالی کا منہ سے بولنا یا ہاتھ سے اظہار کرنا شبدھ کریا کہتے ہیں۔

نشبدھ کریا وہ کریا ہوتی ہے جس میں تال کی ماترائیں وغیرہ کو اندر ہی اندر گنا جائے اور زبان سے کچھ نہیں بولا جائے اسکو نشبدھ کریا کہتے ہیں۔

۳۔ کلا:

ماترا کے چھوٹے چھوٹے حصوں میں بانٹنا جیسے آدھی ماترا، ایک چوتھائی ماترا ، یا ایک ماتر کا آٹھواں حصہ وغیرہ کو کلا کہلاتے ہیں۔

۴۔ مارگ:

مارگ کا لغوی معنی راستہ ہے۔ پرانے زمانے سے آج تک کے سارے کلاؤں کو مارگ کہلاتے ہیں۔ پرانی کتابوں میں اس کے چار اقسام بتائے گئے ہیں۔

۱۔ درو ۲۔ چتورا ۳۔ دکھشنا ۴۔ ورتکا۔

کلا کے حساب سے انہیں الگ الگ طریقوں سے بانٹا جاتا تھا لیکن ان کا اصلی روپ کیا تھا اس کی علمیت کا ابھی تک کوئی پتہ نہیں ہے۔

۵۔ انگ:

تال کے جو الگ حصے ہوتے ہیں اُن کو انگ کہلاتے ہیں۔ یعنی ماترا کا دوسرا ' تیسرا یا آٹھواں حصہ انگ کہلاتے ہیں۔ اس کے چھے حصے ہیں:

۱۔انو درُت (ایک ماترا) ۲۔ دُرت (دو ماترا)

۳۔لغو (چار ماترا) ۴۔ گرو (آٹھ ماترا)

۵۔پلت (بارہ ماترا) ۶۔ کاک پد (سولہ ماترا)

اِن کی تفصیل اوپر بھی دی جا چکی ہے۔

۶۔ پرستار:

پرستار کا مطلب بڑھانا یا پھیلانا یا واضع کرنا ہے۔ اس اصول کی بنیاد پر جیسے سات سُروں سے 5040 تانیں بن جاتی ہیں (تفصیلی بیان تان کے مضمون میں ہے) اسی طرح ایک ماترا سے تیرہ ماتراؤں تک بہت ساری تالیں بنائی جاسکتی ہیں۔

۷۔ جاتی:

تالوں کی اپنی اپنی ذات ہوتی ہے جس طرح انسانوں، جانوروں یا راگوں

میں ذات ہوتی ہے۔ ذات کو ہندی میں جاتی کہتے ہیں۔انسانوں میں ذات کی بنیاد پر خصوصیات جانی جاسکتی ہیں یا اگر جانوروں میں ذات کو پرکھا جائے تو کوئی جانور زیادہ دودھ دینے والے ہوتے ہیں یا کئی جانور گوشت حاصل کرنے میں زیادہ فائدہ مند ہوتے ہیں۔تالوں میں ذات کی بنیاد صرف ماتراؤں کی تعداد سے ہوتی ہے۔جیسے آٹھ ماترا کی تال یا چھے ماترا کی تال یا پھر سات ماترا کی تال۔تالوں میں چھوٹے تعدادی مجموعے لئے جاتے ہیں جیسے تین کا عدد یا پانچ کا عدد وغیرہ۔ پرانے شاستروں میں ان کے تعدادی نام سنسکرت سے لئے گئے ہیں اور تال کو اسی حساب سے مندرجہ ذیل پانچ جاتیوں میں تقسیم کیا گیا ہے جو دراصل تال کی ذات ہیں۔

۱۔	تریہ شری جاتی	تین ماتراؤں کیلئے	تریہ کا معنی تین
۲۔	چتورسر جاتی	چار ماتراؤں کیلئے	چتور کا معنی چار
۳۔	کھنڈ جاتی	پانچ ماتراؤں کیلئے	کھنڈ کا معنی پانچ
۴۔	مشر جاتی	سات ماتراؤں کیلئے	مشر کا معنی سات
۵۔	سنکیرن جاتی	نو ماتراؤں کیلئے	سنکیرن کا معنی نو

تالوں میں یہی حصے ملاکر پوری تال بن جاتی ہے۔جیسے تین تال میں چار (چتورسر جاتی) حصے ہوتے ہیں اور سولہ ماترا کی تال بن جاتی ہے۔اسی طرح سات ماترا کی تال روپک تال ہے جو مشر جاتی کی تال ہے۔

۸۔ گرہ:

گرہ کالفظی معنی ہے شروع کرنا۔ بندھش میں تال کس ماترا سے شروع ہوتی ہے اس کوجاننے کیلئے چار گرہ بنائے گئے ہیں۔ یہ گرہ مندرجہ ذیل دئے گئے ہیں۔

۱۔ سم ۲۔ وِشم

۳۔ اتیت ۴۔ اناگت

سم: جب بندھش یا گانا اور تال ایک ہی جگہ سے شروع ہوجائیں تو اسے سم گرہ کہتے ہیں۔

وِشم: جب سم کے بعد گانا شروع کیا جائے تو اُسے وِشم گرہ کہتے ہیں۔ وِشم کا معنی آسمان ہے یا اصطلاحاً برابر نہ ہونا۔

اتیت: اتیت کالغوی معنی گزرا ہوا یا آخری ہے۔ تال کے سم کے آخر پر اگر گانا شروع کیا جائے تو اُسے اتیت گرہ کہا جاتا ہے۔

اناگت: اگر پہلے گانا شروع ہو اور اسکے بعد تال شروع ہوجائے اس کو اناگت گرہ کہا جاتا ہے یعنی کسی بھی جگہ سے بندھش کے ساتھ تال جوڑنا۔

۹۔ لَے:

تال میں ماترا کے درمیانی وقفے کو لَے کہتے ہیں۔ یہ تین طرح کی ہوتی ہیں: وِلمبت، مدھیہ اور درت۔ لیکن ان کے درمیان اور بھی کم یا زیادہ مدت کی لَے ہوسکتی ہے اور اِن کے اقسام نیچے تفصیلی طور بیان کئے گئے ہیں۔

۱۔ ولمبت ۲۔ مدھیہ ۳۔ دُرت ۴۔ اتہِ وِلمبت

۵۔ دُگن ۶۔ تگن لَے ۷۔ چوگن لَے ۸۔ آٹھ گن

۹۔ٹھیکہ ۱۰۔ آڑھی ۱۱۔کواڈی لَے ۱۲۔ بِآڈی لَے

۱۔ وِلمبت لَے :

جس تال کی رفتار بہت دھیمی ہو اُسے وِلمبت لَے کہتے ہیں۔اس لَے کا صحیح اندازہ اسطرح ہوگا کہ اگرایک اورتن (ایک تال کا پورا چکر) کسی تال کا مدھیہ لَے میں ۳۰ سیکنڈ میں پورا ہوتا ہے تو وِلمبت لَے ایک منٹ میں ایک اورتن پورا ہونے کو کہا جائے گا۔اس کا یہ بھی مطلب نہیں ہے کہ پوری طرح لَے دوگنی ہونی چاہئے بلکہ اس سے کم بھی ہوسکتی ہے۔ یوں تو وِلمبت لَے اسے بھی کم رفتار میں ہوتی ہے لیکن وِلمت کا مطلب سمجھنے کیلئے یہ مثال دی گئی ہے۔

۲۔ مدھیہ لَے :

جس تال کی رفتار وِلمبت لَے سے زیادہ اور دُرت لَے سے کم ہو اُسے مدھیہ لَے کہتے ہیں۔یعنی اگر اوپر کی مثال کو مان کر چلیں تو وَلمبت لَے ایک منٹ میں ایک اورتن پورا کرتا ہے اور مدھیہ لَے ۳۰ سیکنڈ میں ایک اورتن پورا کرلے گا۔

۳۔ دُرت لَے :

دُرت کا مطلب ہے تیز۔جس لَے کی رفتار وِلمبت لَے سے چارگُنی یا مدھیہ لَے سے دوگنی ہو دُرت لَے کہلائی جاتی ہے۔اوپر دی گئی مثال کے طور پر اس لَے کی رفتار 15 سیکنڈ میں ایک اورتن پورا کرسکتا ہے۔

۴۔ اتہِ وِلمبت لَے :

اتہِ وِلمبت لَے وِلمبت لَے سے کم ہوتی ہے۔یہ تقریباً وِلمبت سے آدھی رفتار کی

لَے ہوتی ہے۔ یا مدھیہ لَے سے چار گُنا کم لَے ہوتی ہے۔

۵۔ دُگن:

کسی ٹھیکے کو جب ہم مدھیہ لَے سے دوگنی لَے میں بجائیں گے تو اُس کو دُگن لَے کہتے ہیں۔

۶۔ تگُن لَے:

مدھیہ لَے سے تین گُنا زیادہ لَے میں گانے کی رفتار کو تگُن لَے کہتے ہیں۔

۷۔ چوگُن لَے:

مدھیہ لَے سے چار گُنا زیادہ لَے میں گانے کی رفتار کو چوگُن لَے کہتے ہیں۔

۸۔ آٹھ گُن لَے:

مدھیہ لَے سے آٹھ گُنا زیادہ لَے میں گانے کی رفتار کو آٹھ گُن لَے کہتے ہیں۔

۹۔ ٹھیکہ:

اُستادوں نے مردنگ یا طبلہ کے لئے الگ الگ بول بنائے ہیں جو تال بجانے والے سازوں سے بجتے تھے۔ یہی بول جب ہم طبلے یا مردنگ پر بجاتے ہیں تو اُس کو ٹھیکہ کہتے ہیں۔ اوپر دئے گئے نقشے میں جو بول بتائے گئے ہیں اُس کو کہروا (دھا گے نا تن نا گے تن نا) کا ٹھیکہ کہتے ہیں۔

۱۰۔ آڈی لَے:

جب کسی لَے کو دو ماتراؤں میں تین ماترائیں بجائی جائیں تو اُسے اڈی لَے کہتے ہیں

۱۱۔ کواڈی لَے :

یہ لَے آڈی لَے کا اُلٹا ہے۔ جب کسی لَے کو تین ماتراؤں میں دو ماترائیں بجائی جائیں تو اُسے کواڈی لَے کہتے ہیں۔

۱۲۔ بیاڈی لَے :

جب کسی لَے کو چار ماتراؤں میں سات ماترائیں بجائی جائیں تو اُسے بیاڈی لَے کہتے ہیں۔

۱۰۔ یتی:

یتی کو گتی یا لَے کی چال کہتے ہیں۔ یتی کو لے کی رفتار کے تسلسل سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ اس کے پانچ اقسام ہیں:

۱۔ سماع: لَے اگر تینوں جگہوں پر برابر ہو یعنی شروع، بیچ اور آخر میں ایک جیسی لَے ہو تو اُسے سماع یتی کہتے ہیں۔

۲۔ سروتو گتا: لَے اگر تینوں جگہوں پر یعنی شروع، بیچ اور آخر میں ایک جیسی لَے نہ ہو تو اس کو سروتو گتا یتی کہتے ہیں۔ یعنی شروع میں وِلمبت لَے، بیچ میں مدھیہ لَے، اور آخر میں درت لَے ہو۔

۳۔ مردنگا: لَے شروع اور آخر میں درت ہو اور بیچ میں مدھیہ لَے یا وِلمبت لَے ہو اُسکو مردنگا یتی کہتے ہیں۔

۴۔ پپیلکا: جس کے شروع اور آخر میں مدھیہ لَے ہو اور بیچ میں درت لَے ہو اسکو پپیلکا یتی کہتے ہیں۔

۵۔ گوپوچھا: گوپوچھا کا لغوی معنی گائے کی دُم۔ جس میں پہلے دُرت شروع ہو پھر مدھیہ لَے اور آخر میں وِلمبھت لَے ہو اسے گوپوچھا یتی کہتے ہیں۔ گائے کی دُم کی شکل کو اگر دوڑتے وقت دیکھا جائے تو دُم کا پہلا حصہ اوپر اور اگلا حصہ نیچے ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے اسی طرح گو(گائے) پوچھا(دُم) میں لَے کا انداز اُسی طرح ہوتا ہے۔

تال کی تشریح:

تال کے کئی حصے ہوتے ہیں اور اِن حصوں کی نشاندہی ماتراؤں پر کہیں زور دے کر یا کہیں خالی چھوڑ کر طبلہ نواز ظاہر کرتا ہے۔ اس کے علاوہ تال کی تشریح اس کے بولوں، تعداد ماترا، قاعدے اور ٹکڑوں سے بیان کی جاتی ہے۔ اس کی مختصر تفصیل نیچے دی گئی ہے۔

سم:

تال کی وہ جگہ جہاں پہلی ماترا شروع ہو سم کہلاتا ہے۔ تال کے ٹھیکے کی پہلی ماترا کو سم کہا جاتا ہے۔ اس جگہ کو گائیک اور طبلہ وادک دونوں بڑی خوبصورتی سے ظاہر کرتے ہیں۔ بندھش اور تانوں میں لَے کاری دکھا کر سم پر آ کر ملنا ہندوستانی سنگیت میں انوکھی فن کاری سمجھی جاتی ہے۔ عام طور پر گانا سم سے شروع کیا جاتا ہے اور سم پر ہی اختتام پذیر ہوتا ہے۔

خالی:

ہر تال کے کئی بھاگ یعنی گوشے ہوتے ہیں جو کئی ماتراؤں پر مشتمل ہوتے

ہیں۔ یہ گوشے کی پہلی ماترا خالی یا تالی ہوسکتی ہے۔ جن گوشوں کی پہلی ماترا پر ہاتھ سے تالی بجائی جاتی ہے وہ تالی ہوتی ہے اور جن گوشوں کی پہلی ماتر پر ہاتھ نہیں بجتا ہے اُسے خالی کہا جاتا ہے۔ طبلہ نواز تالی کو زور دے کر ظاہر کرتا ہے۔ خالی کا حساب اسلئے رکھا جاتا ہے کہ اسے سم کے آنے کا اندازہ رہتا ہے۔ تال کے جن حصوں پر تالی بجائی جاتی ہے اُنہیں بھری بھی کہا جاتا ہے۔ تال کی ساری تالیوں کی جگہ کو بھری یا تالی کہا جاتا ہے۔

اورتن:

تال کے پورے ایک چکر کو اورتن کہتے ہیں۔ یہ سم سے تال کے آخری ماترا تک کا ایک چکر ہوتا ہے۔ جتنی بار یہ چکر مکمل ہونگے وہ اُتنے اورتن کہلائیں گے۔ اورتن کو اورت یا اورتک بھی کہتے ہیں۔

ظرب:

ظرب کا مطلب زخم یا چوٹ ہے۔ جب کوئی طبلہ بجانے والا طبلے پر تھاپ دے دیتا ہے تو اسے ظرب کہا جاتا ہے۔ اسی طرح کئی مظراب والے سازوں میں مظراب سے ضرب دی جاتی ہے اُسے بھی ظرب کہا جاتا ہے۔

قاعدہ:

اُستادوں کی طبلہ یا مردنگ پر ترتیب وار باندھے ہوئے بولوں کی مشق کو قاعدہ کہا جاتا ہے۔ قاعدے کا اصول ہے کہ بندھش میں تالی اور خالی کا خیال رہنا چاہئے ۔ دوگُن لَے، چوگُن لَے اور بعد میں چوگُن لَے میں ویستار ہو۔

ٹکڑا:

طبلہ یا مردنگ پر بجنے والے بولوں کے ایک چھوٹے سے حصے کو ٹکڑا کہتے ہیں۔

تال:

پرانے زمانے میں ہندوستانی موسیقی میں مندرجہ ذیل تالیں استعمال کی جاتی تھیں:

۱۔ ایک تال

۲۔ روپک تال (یا دویک تال)

۳۔ جھپ تال

۴۔ ترپٹ تال

۵۔ مٹھ تال

۶۔ درو تال

۷۔ اَٹھ تال

جاتی:

تال کی جاتی کو بولوں کی تعداد کی بنیاد پر تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ جاتیاں پانچ قسم کی ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کوئی بول تین لفظوں پر مشتمل ہے تو اُس کو تیسر جاتی کہلاتے ہیں۔ اوپر دی گئی ہر ایک تال ۵ جاتیوں کی تھیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ پرانے زمانے میں ۳۵ تالیں رائج تھیں (5x7=35)۔ پانچ جاتیوں کو مندرجہ ذیل بیان

کیا گیا ہے۔

تالوں کی جاتیاں اور تعدادِ ماترا و بول

نمبر شمار	جاتی نام	تعداد ماترا	بول	لفظ ابجدی
۱	تیسر جاتی	۳ ماتراؤں کے لئے	تہ رکٹ	ت ک ٹ
۲	چتوسر جاتی	۴ ماتراؤں کے لئے	تک ڈھن	ت ک دن
۳	کھنڈ جاتی	۵ ماتراؤں کے لئے	تہ رکٹ رکٹ	ت ک ٹ ک ٹ
۴	مشر جاتی	۷ ماتراؤں کے لئے	تک ڈھن تکٹ	ت ک د ن ت ک ٹ
۵	سنکیرن جاتی	۹ ماتراؤں کے لئے	تک دھن تک تکٹ	ت ک د ن ت ک ت ک ٹ

اوپر دئے گئے نقشے کے حساب سے مذکورہ سات تالوں سے جو ۳۵ تالیں بنتی ہیں اُن کی تفصیل نیچے نقشے میں دی گئی ہے۔

جاتیوں سے حاصل شدہ ۳۵ تالوں کی جاتی و نام

نمبر شمار	تال	جاتی	نشانی	ماترا	تال کا نام
۱	ایک تال	چتوسر	1	4	مان تال
۲	ایک تال	تیسر	1	3	شدھ تال
۳	ایک تال	کھنڈ	1	7	رام تال
۴	ایک تال	مشر	1	5	رتی تال
۵	ایک تال	سنکیرن	1	9	باسو تال
۶	روپک	چتوسر	10	4+2= 6	پٹ تال
۷	روپک	تیسر	10	3+2=5	چکر تال
۸	روپک	کھنڈ	10	7+2=9	راج تال
۹	روپک	مشر	10	5+2=7	کل تال

۱۰	روپک	سنکیرن	10	9+2=11	ہندوتال
۱۱	جھپ	چتوسر	IUO	4+1+2=7	مدھورتال
۱۲	جھپ	تیسر	IUO	3+1+2=6	کدمبھ تال
۱۳	جھپ	کھنڈ	IUO	7+1+2=10	سُرتال
۱۴	جھپ	مشر	IUO	5+1+2=8	جان تال
۱۵	جھپ	سنکیرن	IUO	9+1+2=12	تریہ تال
۱۶	ترپٹ	چتوسر	100	4+2+2=8	اڈاتال
۱۷	ترپٹ	تیسر	100	3+2+2=7	شنکھ تال
۱۸	ترپٹ	کھنڈ	100	7+2+2=11	دسکرتال
۱۹	ترپٹ	مشر	100	5+2+2=9	بھوگ تال
۲۰	ترپٹ	سنکیرن	100	9+2+2=13	شنکھرتال
۲۱	مٹھ	چتوسر	101	4+2+4=10	سام تال
۲۲	مٹھ	تیسر	101	3+2+3=8	سارتال
۲۳	مٹھ	کھنڈ	101	7+2+7=16	اُڈئی تال
۲۴	مٹھ	مشر	101	5+2+5=12	اُودرِن تال
۲۵	مٹھ	سنکیرن	101	9+2+9=20	روتال
۲۶	دھرو	چتوسر	1011	4+2+4+4=14	شری تال
۲۷	دھرو	تیسر	1011	3+2+3+3=11	منتری تال
۲۸	دھرو	کھنڈ	1011	7+2+7+7=23	پورن تال
۲۹	دھرو	مشر	1011	5+2+5+5=17	پرمان تال
۳۰	دھرو	سنکیرن	1011	9+2+9+9=29	باون تال
۳۱	اَٹھ	چتوسر	1100	4+4+2+2=12	لیکھ تال
۳۲	اَٹھ	تیسر	1100	3+3+2+2=10	گپتا تال
۳۳	اَٹھ	کھنڈ	1100	7+7+2+2=18	لوپ تال
۳۴	اَٹھ	مشر	1100	5+5+2+2=14	وید تال
۳۵	اَٹھ	سنکیرن	1100	9+9+2+2=22	دھرتال

اِن جاتی تالوں کے علاوہ ہرایک جاتی تال کے مزید پانچ اقسام ہیں جن کو گتی بھیداس کہتے ہیں۔ وہ مندرجہ ذیل دیئے گئے ہیں

۱۔	چھتر گتی بھیدا	5x7=35
۲۔	تیسر گتی بھیدا	5x7=35
۳۔	کھنڈ گتی بھیدا	5x7=35
۴۔	مسرا گتی بھیدا	5x7=35
۵۔	سنکیرن گتی بھیدا	5x7=35
		5x35=175

اسطرح 175 تالیں بنائی جاسکتی ہیں۔

آجکل کے زمانے میں اتنی ساری تالوں کو استعمال میں نہیں لایا جاتا ہے بلکہ سات یا آٹھ تالوں کو عام طور پر بجایا جاتا ہے اور ساز بجانے والوں اور گانے والوں کے ساتھ بندھشوں میں استعمالکئے جاتے ہیں۔ بہر حال قاعدے، ٹکڑے وغیرہ طبلہ نواز کی قابلیت کے حساب سے پیش کئے جاتے ہیں۔

راگوں کی تفصیل

ہندوستانی موسیقی میں پہلے راگ راگنی نظام تھا لیکن بعد میں جناب غلام رضاء نے اپنی کتاب اصول انغماتِ آصفی میں اس طرزِ موسیقی کو رد کر دیا اور راگوں کو تھاٹ کی بنیاد پر تقسیم کیا۔ جناب غلام رضاء صاحب نے بنیادی تھاٹ بلاول تھاٹ بتایا۔ اس نظریہ کو پنڈت وشنو نرائن بھات کھنڈے نے بھی قبول کیا۔ اِن کی کتاب ہندوستانی سنگیت پدتی کرامک پستک مالکا میں راگوں کی تفصیل اور بندھشوں کی بنیاد بلاول تھاٹ سے ہی دی گئی ہے۔ کتاب کے اس باب میں تھاٹوں سے پیدا شدہ راگوں کی تفصیل دی گئی ہے۔ راگوں کی تعداد اگر تعدادِ سُر سے دیکھا جائے یعنی اوڈو شاڈو ور سمپورن ،تو اِن کی کل تعداد 474 ہو جائے گی۔ اب اگر ویا کنٹھ مکھی کے 72 تھاٹوں سے ضرب کریں تو راگوں کی کل تعداد 34128 ہو جائے گی۔ لیکن 72 تھاٹوں میں سے صرف دس تھاٹ ہی قابلِ استعمال ہیں اور باقی سب بے کار۔ اسی طرح 34128 میں سے بیشتر راگیں بے کار ہیں۔ اُستاد نواب علی خان کی کتاب معارف نغمات میں 154 راگوں کا ذکر ہے۔ بہر حال میں نے تقریباً ایک سو آٹھ (108) راگوں کے بارے میں لکھا ہے۔ کئی راگوں کے بارے میں سُروں کی ترتیب، وادی سُر ، سموادی سُر کے بارے

میں اُستادوں کے مختلف خیال ہیں۔ اس بات کو دھیان میں رکھتے ہوئے میں نے راگوں کی تفصیل مستند کتابوں کو ذہن میں رکھ کر بیان کیا ہے تاکہ یہ کتاب کسی خامی کی مرتکب نہ رہے۔ ان کتابوں میں سے اُستاد محمد نواب علی خان صاحب تعلقدار ضلع سیتاپور کی کتاب **معاروف نغمات** (تین جلدوں میں) ناشر کردہ ممتاز المطابع وِکٹوریہ اسٹریٹ لکھنوء۔ اس کتاب کے میرے پاس صرف دو جلد میسر ہوئی ہیں۔ دوسری جلد اصلی مطبوعہ اُردو میں اور پہلی جلد ہندی میں ترجمہ کی گئی۔ دوسری جلد کا ہندی ترجمہ پنڈت ویشو مبھر ناتھ بٹ ناشر کردہ سنگیت کاریالیہ ہاتھرس اُتر پردیش نے کیا ہے۔ دوسری کتاب پنڈت ویشنو نرائن بھات کھنڈے کی **ہندوستانی سنگیت پدتی کرامک پستک مالکا** (چھے جلد)۔ یہ کتاب بھی سنگیت کاریالیہ ہاتھرس اُتر پردیش کی شائع کردہ ہے۔ اس کے علاوہ جو میں نے اپنے اُستاد سے حاصل کیا ہے اُس کو بھی ذہن میں رکھ کر تشریح کی ہے۔

اس باب کے پہلے حصے میں تھاٹوں اور ان سے پیدا شدہ راگیں بتائی گئی ہیں اور اُس کے بعد الگ الگ راگوں کی ساخت بیان کی ہے۔ آج سے تیس پنتیس سال پہلے ہندوستانی فلم صنعت میں راگوں کی بنیاد پر فلمی گانے کمپوز کئے جاتے تھے۔ وہ گانے آج بھی ویسے ہی مقبول ہیں جیسے اُس زمانے میں تھے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ گانے عام طور راگوں پر مبنی تھے اور دوسری بات یہ کہ موسیقی کو ترتیب دینے والوں نے ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کا دامن نہیں چھوڑا۔ آجکل اس طرح کا رُجحان بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ اس حال کو دیکھ کر دِل میں خلش سی ہوتی ہے۔ اس خلش کو کچھ سکون

حاصل ہوا اس لئے میں نے بیشتر راگوں میں آخر پر اسی راگ پر مبنی کسی نہ کسی فلم کے گانے کی مثال پیش کی ہے۔ علاوہ ازیں اس عمل سے یہ فائدہ ہوگا کہ راگوں کا ڈھانچہ ذہن میں بس جائے اور تربیت پانے والے موسیقی کے شاگرد راگوں کو بہ آسانی پہچان سکیں اور راگوں کی یادداشت آسان ہو جائے۔ بہر حال فلمی گیت راگوں کی صرف شکل ظاہر کرتے ہیں نہ کہ راگ کے اجزاء کو واضع کرنے کے قابل۔

تھاٹوں سے پیدا شدہ راگیں

۱۔ کلیان تھاٹ کی راگیں:

راگ کلیان ، راگ یمن کلیان ، راگ شدھ کلیان ، راگ بھوپ کلیان ، راگ ہمیر ، راگ کیدار، راگ ہنڈول، کامود ، راگ چھایانٹ،

راگ گوڈھ سارنگ، راگ مال شری، راگ ساونی کلیان،

راگ یمنی بلاول ، راگ شیام کلیان، راگ جیت کلیان، راگ چندرک۔

۲۔ بلاول تھاٹ کی راگیں:

راگ بلاول، راگ بہاگ، راگ شنکر بھرن، راگ دیش کار، راگ پہاڑی، راگ نٹ ، راگ الھییہ بلاول، راگ دُرگا، راگ ہنس دھنی، راگ سر پردہ، راگ لچھا ساکھ، راگ پٹ منجری (بنگال)، راگ ککُھ۔

۳۔ کھماج تھاٹ کی راگیں:

راگ جھنجھوٹی، راگ کھماج، راگ تلنگ، راگ دُرگا، راگ راگیشوری، راگ سورٹھ ، راگ دیش ، راگ تلک کامود، راگ جے جے ونتی، راگ شدھ ملہار، راگ گوڈ ملہار، راگ نٹ ملہار، راگ بڈ ہنس۔

۴۔ بھیرو تھاٹ کی راگیں:

راگ بھیرو، راگ گُن کلی، راگ جوگیا ' راگ کلنگڑا ' راگ رام کلی، راگ گوری
، راگ للت پنچمی، راگ ساویری، راگ آنند بھیرو، راگ ذلیف،
راگ اہیر بھیرو، راگ للت۔

۵۔ بھیروی تھاٹ کی راگیں:

راگ بھیروی، راگ مالکونس، راگ بھوپال، راگ دھناشری '
راگ موٹ کی، راگ بسنت مکھاری ' راگ وِلاس خانی توڑی۔

٦۔ آساوری تھاٹ کی راگیں:

راگ آساوری، راگ جونپوری، راگ دیوگندھار، راگ سندھ بھیروی، راگ دیشی
، راگ درباری کانہڑا، راگ اڈھانا، راگ کھٹ، راگ میرابھائی کی ملہار۔

۷۔ توڈی تھاٹ کی راگیں:

راگ توڈی، راگ بہادری توڈی، راگ ملتانی، راگ گُرجری۔

۸۔ پوروی تھاٹ کی راگیں:

راگ پوروی، شری راگ، راگ ہنس نارائن، راگ مالوی، راگ گوری، راگ دیپک
، راگ جیت شری، راگ پوریا دھناشری، راگ پرج، راگ بسنت ۔

۹۔ مارواتھاٹ کی راگیں:

راگ ماروا، راگ پوریا، راگ جیت، راگ بھٹیار، راگ پنچم، راگ سوہنی، راگ پوریا کلیان۔

۱۰۔ کافی تھاٹ کی راگیں:

راگ کافی، راگ دھناشری، راگ بھیم پلاسی، راگ پٹ منجری ٗ
راگ پٹ دیپ کی، راگ بہار، راگ نیلم بھری، راگ پیلو ٗ
راگ باگیشری، راگ شاہانا، راگ حُسینی کانڈا، راگ دیوساکھ،
راگ میگھ، راگ میاں کی ملہار، راگ شدھ سارنگ،
راگ بندر بنی سارنگ، راگ شری رنجنی، راگ رام داسی ملہار۔

متعلقہ تھاٹوں میں راگوں کی تشریح

کلیان تھاٹ کی راگیں:

راگ کلیان

یہ راگ اپنے ہی تھاٹ کی راگ ہے اسلئے اسے آشریہ راگ کہا جاتا ہے۔ اس راگ میں صرف تیور مدھیم اور باقی سارے سُر شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ اس راگ میں شدھ گندھار وادی سُر اور شدھ نشاد سموادی سُر ہے۔ یہ راگ رات کے پہلے پہر میں گائی بجائی جاتی ہے۔ اس کے آروہ اور اوروہ دونوں میں سات سُر استعمال ہوتے ہیں۔

آروہ: سارے گاماتیور پادھانی سا یا نی رے گاماتیور دھانی سا (تار سپتک)

اوروہ: سانی دھاپاماتیور گارے سا

راگ کی پکڑ: نی رے گارے پارے نی رے سا

وِکرِتی سُر: ماتیور

گانے کا وقت: رات کا پہلا پہر

پکڑ: نی رے گارے پارے نی رے سا

کلیان اس راگ کا پرانا نام ہے لیکن مسلمانوں کے سنگیت کے زیرِ اثر اس کا نام راگ یمن سے بھی جانا جاتا ہے۔ اس طرح سے اس راگ کے دو نام ہیں ایک

راگ کلیان اور دوسرا راگ یمن ۔ اگر ہم ان دونوں ناموں کو ملائیں تو اس نام کی ایک اور راگ یمن کلیان بن جائیگی ۔ راگ یمن کلیان میں دونوں مدھیم اور سارے شدھ سُر استعمال ہوتے ہیں ۔ راگ یمن کلیان میں شدھ ما صرف اوروہ میں استعمال کیا جاتا ہے ۔ اس کو شدھ گندھار کے بیچ میں یعنی پا ماتیور گا ما گا رے نی رے سا ۔ راگ یمن یا کلیان کو مندر سپتک کے نشاد سے شروع کیا جاتا ہے ۔ جب تیور مدھیم سے آگے کیطرف چلتے ہیں تو پنچم کو چھوڑ دیا جاتا ہے ۔ جیسے نی رے گا، ماتیور دھانی سا (تار سپتک) ۔ اسی لئے اس کا اوروہ دو طریقوں سے لکھا گیا ہے ۔ کلیان راگ کے بہت سارے راگ ہیں جیسے شدھ کلیان ، پوریا کلیان ، جیت کلیان ، وغیرہ ۔ اس راگ میں نی رے اور پا رے سُروں کے جوڑے زیادہ استعمال کئے جاتے ہیں ۔ کئی راگ صرف ایک یا دو سپتکوں میں گائی بجائی جاتی ہیں لیکن یہ راگ تینوں سپتکوں میں گائی بجائی جاتی ہے ۔ اس راگ میں نیاس کے سُر یعنی الاپ کے دوران جن سُروں پر ٹھہراو ہے وہ ہیں سا، رے، گا، پا ، اور نی ۔ اس کے ملتے جلتے راگ جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے یمن کلیان ہے ۔ اس راگ کے گانے کا وقت شام کا ہے ۔

فلمی گیت: آنسوں بھری ہے یہ جیون کی راہیں فلم: پرورش موسیقار: غلام محمد

فلمی گیت: موسم ہے عاشقانہ فلم: پاکیزہ موسیقار: غلام محمد

فلمی گیت: ان ہی لوگوں نے لے لی نا دپٹا میرا فلم: پاکیزہ موسیقار: غلام محمد

فلمی گیت: وہ جب یاد آئے بہت یاد آئے فلم: پارس منی

فلمی گیت: رنجش ہی سہی دل ہی دکھانے کیلئے آ غزل: مہدی حسن

فلمی گیت: تیرے حسن کی کیا تعریف کروں فلم: لیڈر موسیقار: نوشاد

راگ یمن کلیان

تان سین کے گھرانے کا یہ ماننا ہے کہ شدھ کلیان، یمن اور بلاول راگوں سے ملکر یمن کلیان راگ بنی ہے۔ وادی سموادی وہی سُر ہیں جو راگ یمن میں لگتے ہیں لیکن اس راگ میں صرف اتنا ہی فرق ہے کہ اس میں اوروہی میں شدھ مدھیم لگتا ہے۔اس راگ کی صحیح شکل تب ہی دکھائی دیتی ہے جب اس میں ان تینوں راگوں کا مشرن ہو۔

آروہی: سارے گاماتیور پادھانی سا

اوروہی: نی دھاپاماتیور گاماشدھ گارے سا۔

راگ شدھ کلیان

یہ کلیان تھاٹ کی راگ ہے۔اس راگ میں مدھیم اورنشاد آروہی میں نہیں لگتا ہے اور اوروہی سمپورن ہے۔اس میں گندھار وادی سُر ہے۔بہت سے سنگیت کار رشبھ کو بھی وادی سُر مانتے ہیں۔جس مت سے گندھار وادی سُر مانا جاتا ہے اُس مت سے دھیوت سموادی سُر ہے اور جس مت سے رشبھ وادی سُر مانا جاتا ہے اُس مت کے مطابق پنچم سموادی سُر مانا جاتا ہے۔ یہ راگ وِلمبت لَے میں مندر اور مدھیہ سپتکوں میں زیادہ اچھی لگتی ہے۔اگر رشبھ کو وادی سُر مان کر گائیں تو یمن راگ سے پہلے گانا چاہئے۔اور اگر گندھار وادی سُر مان کر گائیں تو اس راگ کا وقت یمن راگ کے بعد ہوتا ہے۔شدھ کلیان اور بھوپالی میں سنگیت کار یہ فرق بتاتے ہیں کہ بھوپالی میں مدھیم

اورنشاد دونوں آروہی اور اوروہی میں نہیں لگتے لیکن شدھ کلیان میں صرف آروہی میں ورجت ہیں اور اوروہی میں یہ دونوں سُر استعمال ہوتے ہیں۔ اِن سُروں کو مینڈ یاسُوت میں آروہی میں دکھانا چاہئے۔ اگر اِن سُروں پر قرار کیا جائے تو یہ راگ یمن کلیان بن جائے گی۔ آجکل یہ راگ مدھیم اورنشاد کو چھوڑ کر بھی گائی بجائی جاتی ہے لیکن یہ شاستریہ سنگیت کے اصولوں کے خلاف ہے۔ صحیح یہ ہے کہ راگ کو اوڈو سمپورن کر کے ہی گانا چاہئے۔ اس راگ کے آروہی اور اوروہی اسطرح ہے۔

آروہی: سارے گا پا دھا سا

اوروہی: سانی دھا پا ماتیور گا رے سا

راگ بھوپ کلیان

اس راگ کو راگ بھوپالی بھی کہا جاتا ہے۔ یہ راگ شاڈو راگ ہے اور کلیان تھاٹ کی راگ ہے۔ اس راگ میں مدھیم اورنشاد ورجت ہیں۔ راگ بھوپالی راگ کا وادی سُر گندھار اور سموادی سُر دھوت ہے۔ یہ راگ شدھ کلیان سے ملتی جلتی ہے۔ پوروانگ پر زیادہ زور دیا جاتا ہے اسلئے اس راگ کو رات کے وقت گایا بجایا جاتا ہے۔ شدھ کلیان میں اوروہی سمپورن ہے اسی لئے یہ راگ بھوپالی راگ سے الگ ہے۔ اگر اس راگ میں وادی سُر اُترانگ میں ہوتا تو یہ راگ دیش کار ہو جائیگی۔ اس طرح دیش کار اور راگ بھوپالی میں یہی فرق ہے۔ اس راگ کو کرناٹکی سنگیت میں موہن کہتے ہیں۔ کئی کتابوں میں اس کے گانے کا وقت صبح کا بتایا گیا ہے

اور کئی کتابوں میں اس کے سُر رے گا اور دھا کومل بتائے گئے ہیں۔ لیکن اس طریقے کی بھوپالی آج کل نہیں گائی جاتی ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کرنا چاہئے کہ راگ بھوپالی پوروانگ انگ کی راگ ہے اور دیشکار اُتر انگ انگ کی راگ ہے۔ بھوپالی میں گندھار وادی اور دیش کار میں دھیوت وادی سُر ہے۔

راگ بھوپالی کا آروہ: سارے گا پا دھا سا

اوروہ: : سادھا پا گا رے سا

راگ ہمیر

یہ کلیان تھاٹ کی راگ ہے۔ اس راگ کا وادی سُر پنچم ہے۔ کئی سنگیت کار دھیوت کو بھی وادی سُر مانتے ہیں۔ اس راگ کے آروہ میں نشاد کم لگتا ہے اور اوروہی میں گندھار کم لگتا ہے۔ اس راگ کے سُروں میں تسلسل نہیں ہے یعنی وَکر ہے جیسے سا نی دھا گا مارے، پا گا مارے سا گا ما دھا۔ اگر اس کے سُروں کا تسلسل وَکر نہ ہوتا تو یہ راگ یمن یا بلاول ہو جائے گی۔ اس راگ میں دونوں مدھیموں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ راگ یمن اور کیدار سے ملتی جلتی راگ ہے۔ اس راگ میں شرنگار اور ویر رس ہے۔ اس طرح کے گیت اس میں بھلے لگتے ہیں۔ اس راگ کے بارے میں کئی سنگیت کاروں کا ماننا ہے کہ یہ راگ کیدار اور کاموِد سے مل کر بنی ہے۔

آروہی: سا، رے، سا، گا، ما، دھا، نی، دھا، سا

اوروہی: سائی، دھا، پا، ماتیور، پا، دھا، پا، گا، ما، رے، سا

پکڑ: سارے سا، گا مانی دھا

فلمی گیت: مدھوبن میں رادھکا ناچے گی فلم: کوہ نور

راگ کیدار

یہ راگ کلیان تھاٹھ کی راگ ہے۔کئی مستند کتابوں میں اسکو بلاول تھاٹ کی راگوں کی شیلی میں رکھا ہے۔اس راگ میں شدھ اور تیور مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔اس راگ میں شدھ مدھم زیادہ اور تیور مدھیم کم استعمال ہوتا ہے۔اس راگ کا وادی سُر بھی شدھ مدھیم ہی ہے اور ہر جگہ نمایاں ہوتا ہے۔پوروانگ میں کئی سنگیت کار رے اور گا کو چھوڑ کر راگ کی آروہی کرتے ہیں اور اُترانگ میں اسی طرح دھیوت اور نشاد چھوڑ دیتے ہیں۔اس راگ میں گندھار بہت ہی کم استعمال ہوتا ہے۔جس راگ میں گندھار کم استعمال ہو اُس راگ میں نشاد کا استعمال بھی کم ہوتا ہے۔یہ پوروانگ پردھان راگ ہے۔اور سا اس کا سموادی سُر ہے۔

آروہی: سا ما، ما تیور، پا، دھا پا، نی، دھا، سا

اوروہی: سا نی، دھا، پا، ما، پا، دھا، پا، ما، گا، رے، سا

پکڑ: ساما ماپا، ماتیور پادھاپامارے سا

فلمی گیت: بے کس پے کرم کیجئے فلم: مغلِ اعظم موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: ہم کو من کی شکتی دینا فلم: گڈی موسیقار: وسنت ڈیسائی

راگ ہنڈول

یہ راگ کلیان تھاٹ کا اوڈو راگ ہے۔اس راگ میں رے اور پا خارج

ہیں۔اس راگ میں دھیوت سُر وادی ہے کئی گندھار کو بھی وادی سُر مانتے ہیں لیکن گندھار سمووادی سُر ہے۔ یہ راگ صبح کے وقت گائی جاتی ہے۔صبح کے وقت گندھار سُر کا استعمال ٹھیک نہیں ہے اسی لئے کئی سنگیت کار اس کا وادی سُر دھیوت مان کر چلتے ہیں۔اس راگ میں پنچم اور رشبھ کے خارج ہونے سے گا کو سمووادی بنانا پڑتا ہے۔ اس راگ میں آروہی میں نشاد کا استعمال نہیں کرنا چاہیے اور اوروہی میں نشاد ضروری ہے جیسے سا گا ماتیور دھا سا، نی دھا ماتیور گا سا۔ اس راگ کو کئی سنگیت کار بھیروا اور کئی کتابوں میں آساوری تھاٹ بھی مانا گیا ہے۔لیکن یہ دونوں طریقے عام نہیں ہیں۔ یہ راگ پوریا، وسنت اور مال شری سے ملتی جلتی راگ ہے۔کئی سنگیت کاروں کا ماننا ہے کہ اس راگ کو رات کے وقت گانے پر گندھار کو وادی سُر کیا جاتا ہے۔

آروہی: سا، گا، ما تیور، دھا، نی دھا، سا

اوروہی: سا نی، دھا، ماتیور، گا، سا

پکڑ: سا (تار) نی دھا نی ماتیور دھا سا

راگ کامود

یہ راگ کلیان تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ اس میں دونوں مدھیموں کا استعمال ہوتا ہے جس کی وجہ سے اسکو کلیان تھاٹ کی راگ مانی جاتی ہے۔اس راگ کا وادی سُر پنچم ہے اور سمووادی رشبھ ہے۔ اس کے اوروہ میں گندھار وکر طور پر استعمال ہوتا ہے جیسے سا دھا پا گا ماتیور رے سا۔آروہی میں تیور مدھم کا سُر لگایا جاتا

ہے لیکن اس کا رواج بہت ہی کم ہے۔ یہ راگ رشبھ اور پنچم سے پہچانی جاتی ہے۔
گانے کا وقت رات کا پہلا پہر ہے۔ کئی سنگیت کاروں کا ماننا ہے کہ یہ راگ گوڈھ اور
ہمیر کے مشرن سے بنی ہے۔ اس راگ کو کئی اُستاد بلاول تھاٹ سے مانتے ہیں اور
نشاد کو خارج کر دیتے ہیں۔ کرناٹک کے سنگیت کار اس راگ میں پنچم اور دھیوت
دونوں کو خارج کر کے گاتے ہیں۔ آج کل اس راگ کو گانے کے دوران آروہی میں
گندھار ، مدھیم اور نشاد نہیں ہونا چاہئے۔ اس کی اوروہی وَکر ہے۔ اگر اس راگ
کا اوروہی تسلسل میں ہوگا یعنی وَکر نہ ہو تو یہ راگ کا موڈ نہیں رہے گی۔

آروہی: سارے پا ماتیور پا دھا پا دھا سا

اوروہی: سانی دھا پا گا ما پا گا مارے سا

پکڑ: مارے پا، ماتیور پا دھا پا، گا ما پا گا مارے سا

فلمی گیت: تم کو دیکھا تو یہ خیال آیا فلم: ساتھ ساتھ

فلمی گیت: جاؤ رے جوگی تم جاؤ رے فلم: امراپلی موسیقار: سرسوتی دیوی

راگ چھایانٹ

یہ راگ کلیان تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں رشبھ وادی اور پنچم
سمواد ی سُر ہے۔ سنگیت کاروں کا ماننا ہے کہ اس راگ کو دھیوت سے شروع کیا جانا
چاہئے اور دھیوت سُر گرہ اور نیاس کا سُر شڈج یا پنچم ہے۔ تیور مدھم کو صرف آروہی
میں استعمال کیا جانا چاہئے۔ اس راگ میں اوروہی میں گندھار سُر وَکر لگتا ہے۔ یعنی پا

راگ مال شری

یہ راگ کلیان تھاٹ کی اوڈو راگ ہے۔ پنچم گرہٗ انش اور نیاس کا سُر ہے۔ اس راگ میں رشبھ اور دھیوت نہیں ہیں۔ راگ میں کم سے کم پانچ سُر ہونے چاہئے لیکن مالشری کو آجکل تین سُروں یعنی سا گا اور پا میں گائی جاتی ہے جو کہ دستور نہیں۔ اس راگ میں تین سُروں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس راگ میں پنچم اور نشاد کم استعمال میں لایا جاتا ہے۔ اس راگ میں پنچم سُر وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ اس راگ کی شکل پنچم اور گندھار سے بنتی ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا ہے۔ مالشری نام کی ایک اور راگ بتائی گئی ہے جو کہ کافی تھاٹ کی ہے لیکن یہ وہ مالشری راگ نہیں ہے۔ کئی سنگیت کار اس راگ کا ماخذ دھنا شری، ڈھل شری اور جیت شری کہتے ہیں۔

آروہی: سا، گاٗ ماتیور، پا، نی، سا

اوروہی: سا، نی، پا، ماتیور، گا، سا

ساونی کلیان

یہ راگ کلیان تھاٹ کی شاڈو راگ ہے۔ اس راگ میں مدھیم خارج ہے اور نشاد آروہی میں کم لگتا ہے۔ شڈج وادی سُر اور پنچم سموادی سُر ہے۔ یہ راگ مسلمان سنگیت کاروں کی ایجاد کردہ ہے۔ یہ راگ زیادہ تر مندر سپتک میں گائی جاتی ہے۔ یہ راگ بھوپالی اور کلیان راگوں سے اس طرح الگ ہو جاتی ہے کہ اس کو وِلمبت

ئے میں مندر اور مدھیہ سپتکوں میں گایا جاتا ہے۔

آروہی: سا، نی، دھا، نی، دھا، پا (مندر سپتک)، سا، رے، سا، گا، پا، دھا، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، نی، دھا، پا، گا، رے، سا، دھا (مندر سپتک)

یمنی بلاول

یہ راگ کلیان تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ یہ راگ بلاول راگ کی طرح ہے لیکن اس میں یمن کا رنگ دکھائی دیتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت صبح کا ہے۔ اور دونوں مدھیم اس میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس راگ میں شڈج وادی سُر اور پنچم سموادی سُر ہے۔ آروہی میں تیور مدھیم لگایا جاتا ہے اور اس طرح یمن کی شکل اختیار کرلیتی ہے۔ اس کے اوروہی میں شدھ مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔ بلاول راگ میں نشاد سُر وَکر ہے لیکن یمنی بلاول میں نشاد وِکر نہیں ہے۔ اس راگ میں بلاول اور یمن کا آروہی اوروہی ملی ہوئی ہے۔ یمن کا روپ آروہی میں اور بلاول کا روپ اوروہی میں پایا جاتا ہے۔

آوروہی: سا، رے، گا، ما، گا، ماتیور، پا، دھا، نی، دھا، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، پا، ما، گا، ما، رے، سا

شیام کلیان

یہ راگ کلیان تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ اس راگ کو ایک طرح کا کلیان

راگ ہی سمجھا جاتا ہے۔ اس راگ میں دونوں مدھیم ہیں۔ شڈج سُر اس میں وادی سُر اور مدھیم سموادی سُر ہے۔ راگ کامود اور شیام کلیان میں یہ فرق ہے کہ راگ کامود میں نشاد اور گندھار کم لگتا ہے۔ لیکن اس میں ایسا نہیں ہے۔ آروہی میں دھیوت خارج کرنے سے یہ راگ کامود سے الگ ہو جاتا ہے۔ رشبھ اور مدھیم کی سنگت سے کچھ کچھ گوڑ ملہار کی شکل دکھائی دیتی ہے۔ لیکن نشاد جتنا اس راگ میں واضح طور دکھائی دیتا ہے اُتنا ہی گوڑ ملہار میں نہیں ہوتا۔ مستند کتابوں میں جو راگ شیام کے نام سے ہیں اُن کے آوہی میں گندھار اور نشاد ہوتے ہیں اور اوروہی میں نشاد بتایا گیا ہے۔ کچھ لوگوں کا ماننا ہے کہ یہ راگ ہمیر، گوڑھ اور کیدار سے بنی ہوئی راگ ہے اور دھیوت کو وادی سُر مانتے ہیں۔ اس راگ کے گانے کا وقت بھی رات کا بتایا گیا ہے۔

آروہی: نی، سا، رے، ما، رے، ماتیور، پا، دھا، پا، نی، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، پا، ماتیور، پا، گا، ما، رے، نی، سا

جیت کلیان

یہ راگ دو طرح سے گایا جاتا ہے۔ ایک طبقہ اسے ماروا تھاٹ کی راگ مانتے ہیں اور دوسرا کلیان تھاٹ کا مانتے ہیں۔ یہ راگ اوڈو ہے کیونکہ مدھیم اور نشاد اس میں خارج ہیں۔ اس میں تھاٹوں کا فرق اس طرح ہے کہ ماروا تھاٹ ماننے سے اس کا رشبھ کومل ہو جاتا ہے اور کلیان تھاٹ ماننے پر رے شدھ کیا جاتا ہے۔ پنچم وادی سُر ہے اور رشبھ سموادی سُر ہے۔ عام طور پر اس راگ کو کلیان تھاٹ پر ہی مانا جاتا

ہے۔ جب اس راگ کو ماروا تھاٹ میں لیا جاتا ہے تو یہ راگ دیش کار اور بھوپالی راگ سے الگ ہو جاتی ہے۔

آروہی: سا، رے، گا، پا، دھا، سا

اوروہی: سا، دھا، پا، گا، رے، سا

راگ چندرک (چندرکانت)

یہ راگ کلیان تھات کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں مدھیم خارج اور اوروہی سمپورن ہے۔ اس کا وادی سُر گندھار ہے۔ گانے کا وقت شام کا ہے۔ یہ راگ پوروانگ پردھان راگ ہے۔

آوروہی: سا، رے، گا، پا، دھا، نی، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، پا، ماتیور، گا، رے، سا

بلاول تھاٹ کی راگیں:

راگ بلاول

بلاول تھاٹ کا دوسرا نام شنکرن بھرن میل ہے۔ کئی سنگیت کاروں کا ماننا ہے کہ راگ بلاول کا وادی سُر شڈج ہے اور کئی دھیوت مانتے ہیں۔ یہ راگ سمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں مدھیم کم لگتا ہے۔ یہ راگ اُترانگ وادی راگ ہے اور گانے کا وقت صبح کا ہے۔ بلاول کی آروہی میں گندھار کم استعمال ہوتا ہے۔ اس لئے یہ راگ کلیان سے الگ ہوجاتی ہے۔ اس میں تیور مدھیم کا فرق بھی کلیان راگ کیطرف آنے سے روکتا ہے۔

وادی سُر: دھا

سموادی: گا

آروہی: سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، پا، ما، گا، رے، سا

گانے کا وقت: صبح کا پہلا پہر

راگ بہاگ

یہ راگ بلاول تھاٹ کی اوڈوسمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سُر گندھار ہے اور گرہ کا سُر بھی گندھار ہی ہے۔ اس میں رشبھ اور دھیوت آروہی میں خارج ہیں۔ اوروہی سمپورن ہے۔ یہ راگ رات کے پہلے پہر میں گائی جاتی ہے۔ اگر اس

راگ میں دھا اور رے پر دباو ڈالا جائے تو یہ بلاول راگ کی شکل اختیار کرے گی۔
بہاگ راگ میں رشبھ پر ٹھہراو اور بار بار یہ سُر دینا اسکو بلاول تھاٹ کی شکل پیدا کر دیتا ہے۔اس راگ میں آجکل دونوں مدھیموں کا رواج ہے لیکن بلاول تھاٹ ہونے کی وجہ سے تیور مدھیم سے احتراض کرنا چاہئے۔

آروہی: نی، سا، گا، ما، پا، نی، سا

اوروہی: سا، نی دھا پا، گا، ما، گا رے، سا

پکڑ: نی سا گا ما پا، ماتیور پا گا ما گا رے سا

فلمی گیت: ہمارے دل سے نہ جانا دھوکا نہ کھانا فلم: اُڑن کھٹولا موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: زندگی کے سفر میں گزر جاتے ہیں فلم: آپ کی قسم موسیقار: آر۔ڈی۔ برمن

راگ شنکر بھرن

یہ راگ بلاول تھاٹ کی راگ ہے۔کئی اسکو شاڈو راگ کہتے ہیں یعنی صرف مدھیم کو خارج کیا جاتا ہے۔کئی سنگیت کار اس میں رشبھ اور مدھیم کو خارج کر دیتے ہیں اسلئے اوڈو راگ بن جاتی ہے۔یہ راگ رات کو گائی جاتی ہے۔اس راگ میں بہاگ کی شکل بھی دکھائی پڑتی ہے۔اس راگ میں اترانگ کے سُر خوبصورتی بڑھاتے ہیں جسکی وجہ سے اس کا وقت گانے کا صبح کا کہا گیا ہے۔شڈج وادی سُر ہے۔یہ راگ اوڈو کر کے گانے سے راگ مال شری سے ملتی جلتی ہے۔اگر اس راگ میں گندھار وادی سُر مانا جائے تو رات کو گانے کا وقت صحیح ہے۔

آروہی: سا، رے، گا، پا، نی، دھا، سا

اوروہی: سا، نی، دھا، پا، گا، نی، دھا، پا، گا، رے، سا

راگ دیش کار

یہ بلاول تھاٹ کی راگ ہے اور پانچ سُروں والی راگ ہے۔ مدھیم اور نشاد خارج ہیں۔ اس راگ کو گانے کا وقت دِن کا پہلا پہر ہے۔ دھیوت وادی اور رشبھ سموادی سُر ہے۔ اس کا نیاس پنچم ہے اور اُترانگ پردھان راگ ہے۔ جس طرح شام کے وقت بھوپالی راگ جو کہ کلیان تھاٹ میں ہے اور ما اور نی خارج ہیں اور گندھار وادی سُر ہے اسی طرح راگ دیش کار کو صبح کے وقت بلاول تھاٹ میں مدھیم اور نشاد خارج کر کے اور دھیوت کو وادی سُر مان کر گایا جاتا ہے۔

راگ بھوپالی اور راگ دیش کار میں یکسانیت:

۱۔ دونوں کی جاتی اوڈو اوڈو ہے۔

۲۔ دونوں میں سارے گا پا دھا سا سُر ہیں۔

۳۔ سا دھا پا، گا پا دھا پا، گا رے سا اور گا پا دھا سا سُروں کے مجموعے دونوں میں ایک جیسے ہیں۔

راگ بھوپالی اور راگ دیش کار میں فرق:

۱۔ بھوپالی کلیان تھاٹ کی راگ ہے اور دیش کار بلاول تھاٹ کی راگ ہے۔

۲۔ بھوپالی راگ میں وادی سُر گا اور سموادی دھا سُر ہے۔

۳۔ دیش کار راگ میں وادی سُر دھا اور سموادی گا سُر ہے۔

۴۔ راگ بھوپالی پوروانگ وادی راگ ہے اور راگ دیش کار اُترانگ وادی راگ ہے۔

۵۔ راگ بھوپالی میں گا اور پا پر نیاس ہوتا ہے لیکن دھا پر کبھی بھی نیاس نہیں ہوتا۔ دیش کار میں پا، دھا اور سا پر نیاس ہوتا ہے لیکن گا سُر پر کبھی نہیں ہوتا۔

۶۔ گاتے بجاتے وقت راگ دیش کار کے آروہ میں زیادہ تر رے سُر کو چھوڑ دیتے ہیں لیکن راگ بھوپالی کے آروہ میں رشبھ کبھی چھوڑا نہیں جاتا۔

۷۔ بھوپالی راگ رات کے پہلے پہر میں گائی بجائی جاتی ہے اور راگ دیش کار دن کے دوسرے پہر میں گائی بجائی جاتی ہے۔

آروہی: سا، رے، گا، پا، دھا، سا

اوروہی: سا، دھا، پا، گا، پا، دھا، پا، گا، رے، سا

پکڑ: گا پا دھا پا دھا

راگ پہاڑی

یہ بلاول تھاٹ کا اوڈو راگ ہے۔ مدھیم اور نشاد خارج ہیں۔ یہ راگ ہر وقت گائی جاسکتی ہے۔ اس میں مندر اور مدھیہ سپتک کے سُروں کو گانے میں آنند آتا ہے۔ اس میں شڈج اور پنچم کا میل اچھا معلوم ہوتا ہے۔ راگ پہاڑی کہیں راگ بھوپالی لگتی ہے اسی لئے گانے والے اس راگ میں شدھ مدھیم کا تھوڑا سا استعمال

کرتے ہیں۔

آروہی: سا، رے، گا، پا، دھا، سا

اوروہی: سا، دھا، پا، گا، رے، سا، دھا

قلمی گیت: جواں ہے محبت　　فلم: انمول گھڑی

قلمی گیت: سہانی رات ڈھل چکی　　فلم: دُلاری

قلمی گیت: او دور کے مسافر ہم کو بھی ساتھ　　فلم: اُڑن کھٹولا　موسیقار: نوشاد

قلمی گیت: تصویر بناتا ہوں تصویر نہیں بنتی　　فلم: برادری　موسیقار: نوشاد

قلمی گیت: مشکل ہے، بہت مشکل　　فلم: محل　موسیقار: کلیان جی انندجی

قلمی گیت: چل اُڑ جا رے پنچھی　　فلم: بھابی　موسیقار: چترگپت

قلمی گیت: دو ستاروں کی زمیں پر ہے ملن　　فلم: کوہ نور

راگ نٹ

بلاول تھاٹ کا سمپورن اوڈو راگ ہے۔ مدھیم اس میں وادی اور نیاس کا سُر ہے۔ اس کو ویر رس کا راگ مانا جاتا ہے۔ اس کے آروہی میں سبھی سُر ہیں یعنی سمپورن ہے۔ اوروہی میں دھیوت اور گندھار خارج ہیں۔ گانے کا وقت راگ کا دوسرا پہر ہے۔ کئی شاستروں میں لکھا گیا ہے کہ اس میں گندھار کومل ہونا چاہئے لیکن عملی طور پر اس کو اپنایا نہیں جاتا ہے۔ اس راگ میں چھایا نٹ، کامود اور الھیہ کی چھاپ ہے اور اس میں پوروانگ پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس راگ میں دھیوت اور گندھار ورجت ہونے کی وجہ سے الھیہ بلاول سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ مدھیم

وادی سُر ہے تو چھایانٹ اور کاموذ بھی نہیں ہوسکتی۔ اسلئے یہ اِن سبھی راگوں سے الگ ہے۔ بہرحال اس راگ کا روپ ان تین راگوں سے ملتا ہے۔ شیام کلیان سے یہ راگ اسلئے الگ ہے کہ شیام کلیان میں شڈج وادی ہے اور نٹ میں شدھ مدھیم وادی ہے۔

آروہی: سا گا ما ما، پا ما ما ما، پا دھا نی سا

اوروہی: سا دھا نی پا، ما پا ما گا ما، سا رے سا

راگ الھیہ بلاول

یہ بلاول تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں مدھیم خارج ہے اور اوروہی میں ساتوں سُر یعنی سمپورن ہے۔ اس راگ میں گندھار وَکر ہے۔ دھیوت وادی، گندھار سمووادی سُر ہے۔ گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔ اس راگ کے آروہ میں شدھ نشاد اور اوروہی میں دونوں نشاد استعمال کئے جاتے ہیں۔

پکڑ: گارے گاپا، ماگارے، گاپادھانی سا

آروہی: سا رے گا رے گاپادھا نی دھانی سا

اوروہی: سانی دھاپا، دھانی دھاپا، ماگامارے سا

گیت: جنہ گنہ منہ ادھیہ نائیکہ جے ہے قومی ترانہ

راگ دُرگا

راگ دُرگا بلاول تھاٹ کا راگ ہے اور یہ اوڈو قسم کی ہے۔ اس میں گندھار اور نشاد خارج ہیں۔ اس کا وادی سُر مدھیم ہے۔ اس راگ کی شکل شدھ ملہار سے ملتی ہے۔ اس کے گانے کا وقت دِن دوپہر ہے۔ گندھار سُر نہ ہونے کی وجہ سے راگ سورٹھ لگتا ہے۔ لیکن راگ سورٹھ میں رشبھ اور دھیوت نہیں پائے جاتے ہیں لیکن اس میں یہ سُر موجود ہیں۔ اس کے علاوہ سورٹھ میں نشاد سُر ہے اور راگ دُرگا میں نشاد ورجت ہے۔ رشبھ اور پنچم ہونے سے یہ راگ ملہار سے بھی الگ ہو جاتی ہے۔ اس راگ میں مدھیم زیادہ لگنے سے راگ دُرگا کی صحیح شکل پیدا کرتا ہے۔ اس راگ میں نشاد نہ ہونے کی وجہ سے راگ سارنگ سے بھی الگ ہو جاتی ہے۔

آروہی: سا، رے، ما، رے، پا، دھا، سا

اوروہی: سا، دھا، پا، دھا، ما، رے، سا

پکڑ: دھا مارے پا، پا دھا مارے سا دھا (مندر سپتک) سا

وادی سُر: دھا

سمووادی سُر: رے

راگ ہنس دھنی

یہ بلاول تھاٹ کی اوڈو راگ ہے۔ اس راگ میں مدھیم اور دھیوت خارج ہیں۔ اس کا وادی سُر کئی شڈج اور کئی گندھار مانتے ہیں۔ گانے کا وقت راگ کا پہلا

پہر ہے۔ یہ راگ زیادہ تر کرناٹکی سنگیت کے اُستاد گاتے ہیں۔

آروہی: سا، رے، گا، پا، نی، سا

اوروہی: سا، نی، پا، گا، رے، سا

وادی سُر: سا (تار سپتک)

سمووادی سُر: پنچم

راگ سرپردہ

یہ بلاول تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ گانے کا وقت دِن کا پہلا پہر ہے۔ کچھ اُستاد اس کا وادی سُر گندھار اور کچھ دھیوت مانتے ہیں۔ اس میں شڈج اور پنچم سموادی سُر ہیں۔ اس کی اوروہی میں بلاول کا روپ ضروری ظاہر ہونا چاہئے۔ اس راگ میں کہیں کہیں راگ بہاگ کی شکل دکھائی دیتی ہے کیونکہ راگ بہاگ میں رشبھ بہت کم استعمال ہوتا ہے اور سرپردہ میں رشبھ زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ یہ راگ یمن، الھیہ اور گوڈھ سے جنمی ہے۔ یہ راگ مسلمان سنگیت کاروں کی ایجاد ہے۔

آروہی: سارے گاما، دھاپادھانی سا

اوروہی: سانی دھاپا ، نی کومل دھاپا، دھاپاما گامارے سا

وادی سُر: پنچم

سموادی سُر: شڈج

راگ لچھاساخ

یہ بلاول تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس میں بھی بلاول انگ ہونے سے گانے کا وقت صبح کا ہے۔اس میں دھیوت اور گندھار سموادی سُر ہیں۔راگ جھنجھوٹی کی شکل اس میں ظاہر ہوتی ہے۔راگ لچھاساخ میں دونوں نشاد کا استعمال ہوتا ہے۔اس کی اوروہی میں بلاول انگ ضرور دکھائی دینا چاہیئے۔

آروہی: سارے گاما، پاماپاما گا، دھانی کومل دھانی سا

اوروہی: سانی دھادھاپا، پادھاپاما گارے سا

راگ پٹ منجری (بنگال)

یہ راگ دوطریقوں سے گائی جاتی ہے۔ایک کافی تھاٹ مان کر اور دوسرا بلاول تھاٹ۔یہ آج کل دونوں طریقوں سے گائی جاتی ہے۔اس راگ میں شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔اس راگ کو وِلمبھت لئے میں مدھیہ اور مندر سپتک میں گاناچاہیئے۔

آروہی: سارے سا، نی دھانی (مندر سپتک)، پاگارے گاما، پاماپانی سا

اوروہی: سانی دھا، نی پاماگارے سا

راگ ککُبھ

بلاول تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس کا وادی رشبھ اور سموادی پنچم سُر ہے۔

یہی دوسُر اس کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اوروہی میں بلاول راگ کی شکل دکھائی پڑتی ہے۔اس راگ میں رشبھ گندھار اور مدھیم کمپت کر کے گائے جاتے ہیں۔رشبھ کی کمپن سے راگ جے جے ونتی کا اندیشہ ملتا ہے۔لیکن جے جے ونتی میں گندھار کومل بھی موجود ہے۔کئی اُستادوں کا کہنا ہے کہ یہ راگ الہیہ اور جھن جھوٹی سے بنی ہے۔

آروہی: سارے پاماپا، دھانی دھاسا

اوروہی: سانی دھاپا، ماپا ماگا ماریسا

تھاٹ کھماج کی راگیں:

کھماج تھاٹ کے جتنے راگ پیدا ہوتے ہیں وہ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک میں گندھار وادی سُر اور دوسرا رشبھ وادی سُر۔ اُستادوں کو بخوبی اس بات کی جانکاری ہے کہ جس راگ میں گندھار وادی ہے وہ کھماج تھاٹ کے انگ کی ہیں اور جس راگ میں رشبھ وادی سُر ہے وہ سورٹھ انگ کے راگ ہیں۔ راگ کھماج، راگیشوری، دُرگا، کھمباوتی اور تلنگ کھماج انگ کی راگیں ہیں اور اِن میں وادی سُر گندھار ہے۔ سورٹھ، دیس، جے جے ونتی وغیرہ میں رشبھ وادی سُر ہے یہ سب سورٹھ انگ کی راگیں ہیں۔ راگ جے جے ونتی میں یہ خاصیت ہے کہ وہ اپنی دونوں گندھاروں سے راگ کا نہذا کا اندیہیہ دیتا ہے۔

راگ جھنجھوٹی

یہ کھماج تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ گانے کا وقت رات کا ہے۔ اس میں گندھار وادی سُر اور دھیوت سموادی سُر ہے۔ اس کے آروہی میں رشبھ کا استعمال ہوتا ہے۔ اس لئے یہ راگ کھماج سے الگ ہو جاتی ہے۔

آروہی: دھا سا، رے ما گا ما پا دھا نی سا

اوروہی: سا نی کومل دھا پا ما گا رے سا

فلمی گیت: میرے محبوب تجھے میری محبت کی قسم فلم: میرے محبوب موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: تم مجھے یوں بھلا نہ پاؤ گے فلم: پگلا کہیں کا موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: گھنگھرو کی طرح بجتا ہی رہا فلم: چور مچائے شور موسیقار: رویندر جین

فلمی گیت: کوئی ہمدم نہ رہا کوئی سہارا نہ رہا فلم: جھمرو موسیقار: کشور کمار

راگ کھماج

یہ راگ کھماج تھاٹ کی راگ ہے۔ یہ آشریہ راگ ہے کیونکہ یہ راگ اسی
تھاٹ کی راگ ہے۔ اسکے آروہ میں رے سُر خارج ہے یعنی رے سُر نہیں لگتا ہے اور
اوروہ میں سات سُر استعمال ہوتے ہیں۔ اس راگ کے آروہ میں شدھ نشاد اور
اوروہ میں کومل نشاد کا استعمال ہوتا ہے باقی سارے سُر شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ یہ
راگ شاڈو سمپورن جاتی سے ہے۔ اسکا وادی سُر گندھار اور سموادی سُر نشاد ہے
اور دھیوت کو لمبا کر کے گایا جاتا ہے۔ اس راگ کو رات کے دوسرے پہر میں گایا بجایا
جاتا ہے۔ یہ راگ چنچل انگ کی راگ ہے اس میں زیادہ تر چھوٹا خیال اور ٹھمری
گائی جاتی ہے۔ ٹھمری گاتے وقت اس راگ میں رے سُر کو اوروہ میں بھی استعمال
کیا جاتا ہے۔ جن راگوں میں ٹھمری کا چلن ہوتا ہے اُن میں کئی اور راگوں کی چھایا بھی
دکھائی دیتی ہے اور اسی طرح اس راگ میں جب ٹھمری گائی جاتی ہے تو اور راگوں کی
بھی شکل دکھائی پڑتی ہے۔ اس راگ میں عام طور پر دھا سُر سے واپسی پر پا کے
بدلے ما سُر پر آجاتے ہیں۔ جیسے نی کومل، دھا، ما پا دھا، ما گا۔ اس کی پکڑ ما پا دھا
گا رے سا ہے۔ اس کی ملتی جلتی راگ تلنگ ہے۔ تلنگ راگ میں گا ما پا نی سا، نی کومل
پا گا ما گا۔ اس کے نیاس سُر سا گا اور پا ہیں۔

وادی سُر: گا

سموادی سُر: نی کومل

گانے کاوقت: رات کادوسراپہر

آروہ: ساگا ما پا دھا نی سا (تارسپتک)

اوروہ: سا (تارسپتک) نی کومل، دھاپا ما گا رے سا

فلمی گیت: نظرلگی راجا تورے بنگلے پر فلم: کالاپانی موسیقار: ایس۔ڈی۔برمن

فلمی گیت: کچھ تولوگ کہیں گے فلم: امر پریم موسیقار: دتا ٹھاکر

فلمی گیت: ڈھل چکی شام غم فلم: کوہ نور

راگ تلنگ

یہ راگ کھماج تھاٹ کی راگ ہے اور اوڈو شاڈو قسم کی راگ ہے۔اس راگ میں رے اور دھا خارج ہیں اس راگ میں گندھار وادی اور نشاد سموادی سُر ہے۔ یہ راگ کھماج سے ملتی جلتی ہے۔اس میں نشاد سے پنچم کا میلان رہتا ہے۔اس میں دھیوت سُر نہ ہونے کی وجہ سے کھماج سے الگ ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں نشاد اور دھیوت نہ ہونے سے راگ جھنجھوٹی سے بھی الگ ہو جاتی ہے۔اس کے گانے کا وقت رات کادوسراپہر ہے۔

آروہی: ساگاماپانی سا

اوروہی: سا،نی کومل پاماگاسا

خارج ہیں اس کا شدھ مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ اس راگ کو گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔ اس راگ کو قرار سے گایا جاتا ہے۔ مدھیم کو نمایاں طور پر ظاہر کرنا چاہئے۔ بڑے اُستاد اوروہی میں پنچم اور رشبھ کا گن بھی دیتے ہیں۔ جسطرح کلیان تھاٹ میں رشبھ اور پنچم خارج کرنے سے ہنڈول بن جاتی ہے اُسی طرح بھیروی تھاٹ میں رشبھ اور پنچم کو خارج کرنے سے راگ مالکونس بن جاتا ہے۔ اس راگ کا چلن تینوں سپتکوں میں برابر ہے۔ یہ راگ بڑا خیال، چھوٹا خیال، دھمار، ترانہ، مسیت خانی اور رضا خانی گت میں گانے کے موافق ہے۔ اس راگ میں اگر نشاد شدھ کیا جائے تو یہ چندرکونس بن جائے گی۔

نیاس کے سُر: سا، گا کومل اور مدھیم

ملی جلی راگ: چندر کونس

پکڑ: دھا کومل، نی کومل (دونوں مندر سپتک) ساما، گا کومل ما گا کومل سا

آروہی: سا گا کومل ما دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل ما گا کومل سا

فلمی گیت: من تڑپت ہری درشن فلم: بیجو بھاورا موسیقار: نوشاد

راگ بھوپال

بھیروی تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ یہ راگ بہت کم گایا جاتا ہے کیونکہ پنچم اور گندھار کی سنگت سے راگ میں کچھ بھیروی سے بچانے میں مشکل ہوتا ہے۔

راگ راگیشوری

کھماج تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ اس میں پنچم سُر نہیں ہے اور آروہی میں رشبھ ورجت ہے جبکہ اوروہی میں دھیوت وَکر ہے۔ یہ راگ رات کے دوسرے پہر میں گائی جاتی ہے۔ یہ راگ شدھ گندھار ہونے کی وجہ سے بھاگیشوری راگ سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اوروہی میں رشبھ ہے۔ رشبھ ہونے کی وجہ سے یہ کھماج تھاٹ کی دُرگا سے الگ ہو جاتی ہے،۔ کھماج اور تلنگ میں پنچم موجود ہے جسکی وجہ سے یہ راگ اُن سے نہیں ملتی ہے۔

آروہی: سا گا ما دھا نی سا

اوروہی: سا نی کومل دھا ما گا رے سا۔

وادی سُر: گا

سمواد سُر: نی کومل

پکڑ: دھا نی کومل (مندر سپتک) گا، ما گا رے سا

فلمی گیت: کون آیا میرے من کے دوارے فلم: دیکھ کبیرا روئے موسیقار: مدن موہن

راگ سورٹھ

یہ راگ کھماج تھاٹ کا اوڈو شاڈو راگ ہے۔ اس میں گندھار خارج ہے۔ رشبھ وادی اور دھیوت سموادی ہے۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت نہیں لگنے چاہئے۔ اور اوروہی میں گندھار کے سوا سب سُر لگائے جاتے ہیں۔ مدھیم گرہ اور رشبھ نیاس کا

سُر ہے۔گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی: ساما رے ما پانی سا

اوروہی: سانی کومل دھا پا مارے سا

راگ دیش

کھماج تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سُر رشبھ اور سموادی کومل نشاد ہے۔ آروہی میں گندھار خارج ہے۔ لیکن جب اوروہی میں گندھار کا استعمال ہوتا ہے تو راگ سورٹھ سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس راگ میں مدھیم سے رشبھ تک کی سوت یا مینڈھ ضروری ہے۔ اور رشبھ سے گندھار کا کن سُر دینا ضروری ہے۔ اس راگ کو گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی: سارے ما پا، نی کومل دھا پانی سا

اوروہی: سانی کومل دھا پا ما گارے سا

پکڑ: ما پا دھا، ما گارے، گانی (مندر سپتک) سا

وادی سُر: رے

سموادی سُر: پا

فلمی گیت: دور کوئی گائے — فلم: بیجو بھاورا — موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: آپکو پیار چھپانے کی بُری عادت ہے — فلم: نیلا آکاش — موسیقار: مدن موہن

فلمی گیت: تقدیر کا فسانہ — فلم: سہرا — موسیقار: رام لال

قلمی گیت: اَجی روٹھ کر اب کہاں جائیے گا　　فلم: آرزو　　موسیقار: انو ملک

قلمی گیت: وندے ماترم　　فلم: آنند مٹھ　　موسیقار: ہیمنت کمار

راگ تلک کاموود

کھماج تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ شڈج وادی سُر ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔ آروہی میں دھیوت خارج ہے اور اوروہی میں رشبھ وَکر ہے۔ اس راگ کو اُستاد راگ دیس اور راگ سورٹھ کا روپ بتاتے ہیں۔ اس میں گندھار سے شڈج کی طرف آنے کی وجہ سے اس راگ کی اپنی شکل ظاہر ہوتی ہے۔ اس راگ میں دونوں نشاد کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کئی اُستاد رے سُر کو وادی اور پا کو سموادی سُر مانتے ہیں۔ جو سُر وادی ہو اُسی سُر پر عام طور پر نیاس ہوتا ہے۔ یہ ٹھیک نہیں ہے کیونکہ اس طرح کرنے سے یہ راگ دیش بن جاتا ہے۔

راگ تلک کاموود اور راگ دیش کا فرق:

۱۔ تلک کاموود میں ساپا اور گا سا استعمال ہوتا ہے۔ راگ دیش میں گانی کی زیادہ سنگت ہوتی ہے۔

۲۔ راگ دیش میں کومل نی ضروری سُر ہے لیکن راگ کاموود میں یہ سُر وِوادی ہے۔

۳۔ راگ تلک کاموود وکر راگ ہے جبکہ راگ دیش کم وکر راگ ہے۔

۴۔ راگ تلک کاموود میں شدھ نشاد کا استعمال پوروانگ میں زیادہ ہوتا ہے لیکن اُترانگ میں کم۔ راگ دیش میں شدھ نشاد پوروانگ اور اُترانگ دونوں میں برابر استعمال ہوتا ہے۔

آروہی: پانی سارے ماپانی سا

اوروہی: سانی کومل دھاپامارے گاسا

وادی سُر :شڈج

سموادی سُر :پنچم

پکڑ: سا(تارسپتک) پادھاماگا،سارے گاسانی پانی سارے گاسا

فلمی گیت: جلتا رہتا دن رینا، تمہارے بن جی نہ لاگے گھر میں فلم: بھومیکا موسیقار: نوشاد

راگ جے جے ونتی

کھماج تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ رشبھ وادی سُر ہے اس میں آجکل دونوں گندھار اور دونوں نشاد استعمال کرنے کا رواج ہے۔ اس میں کہیں کہیں راگ دیش اور باگیشوری کا انگ دکھائی پڑتا ہے۔ لیکن دونوں گندھاروں کی وجہ سے یہ دیش راگ سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس راگ میں چھایانٹ کی طرح مندر سپتک کا پنچم اور مدھیہ سپتک کے رشبھ کا میل ہے یعنی سنگت رہتی ہے۔ اُستاد راگ جے جے ونتی کے بارے میں ایک اصول بتاتے ہیں کہ آروہی میں شدھ نشاد اور گندھار استعمال کرنا چاہئے اور اوروہی میں کومل نشاد اور گندھار استعمال کرنا چاہئے۔ یہ راگ بلاول، گوڑ اور سورٹھ سے بنی ہوئی راگ ہے۔ رات کے دوسرے پہر کے پہلے حصے میں یہ راگ گائی جاتی ہے۔ اس راگ میں کافی اور کھماج تھاٹ دونوں کے سُر لگتے ہیں۔

آروہی: سارے گارے سا،نی کومل دھاپامندر سپتک ،رے گاماپانی سا

اوروہی: سانی کومل دھا، پامارے، گارے نی سا

وادی سُر: رشبھ

سموادی سُر: پنچم

پکڑ: رے گا کومل رے سا، نی (مندر سپتک) سا دھانی کومل رے

نیاس کے سُر: سا رے اور پا

فلمی گیت: زندگی آج میرے نام سے شرماتی ہے، یہ دل کی لگی کم کیا ہوگی

فلم: مغل اعظم موسیقار: نوشاد

راگ شدھ ملہار

کھماج تھاٹ کا اوڈو راگ ہے۔ گندھار اور نشاد خارج ہیں مدھیم وادی سُر اور شڈج سموادی سُر ہے۔ یہ صحیح ملہار راگ ہے۔

آروہی: سا رے ما، پاما پا، دھا سا

اوروہی: سا دھا پا ما رے سا

راگ گوڈھ ملہار

یہ راگ دراصل کافی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ اس میں نشاد کومل لگتا ہے۔ کھماج تھاٹ کی بہت سی راگیں ایسی ہیں جن میں دونوں نشاد کا استعمال ہوتا ہے اس لئے اس کو کھماج تھاٹ کے ضمرے میں لیا گیا ہے۔ یہ راگ برسات میں اپنے رنگ میں معلوم ہوتی ہے۔ اس راگ میں نشاد کم دیا جاتا ہے اور

دھیوت وادی سُر ہے۔اس راگ کو دن دوپہر میں گایا جاتا ہے۔یہ راگ دوراگوں کے ملن سے بنی ہوئی راگ ہے۔یہ راگ گوڑھ اور ملہار کا مشرن ہے۔ اس راگ کو کئی اُستاد کھماج تھاٹ اور کئی کافی تھاٹ مانتے ہیں۔دوسری ملہار راگوں کی طرح اس میں بھی رے اور پا کی سنگت رہتی ہیں۔یہ موسم کے مطابق گائی جانے والی راگ ہے اسی لئے اس میں بارش کے موسم کی شاعری زیادہ ہوتی ہے۔

وادی سُر : مدھیم

سموادی سُر : شڈج

آروہی: سارے ماپادھاسا

اوروہی: سادھانی کومل پاما گامارے سا

پکڑ: رے گارے ماگارے سا، رے پا، ماپادھاسادھاپاما۔

فلمی گیت: گرجت برست ساون آیورے فلم: برسات کی رات (پرانی فلم)

موسیقار: آر۔ڈی برمن

فلمی گیت: جھر جھر برسے ساونی رتیاں فلم: آشیرواد

نٹ ملہار

کھماج تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس میں وادی سُر مدھیم ہے اور سموادی سُر شڈج ہے۔اس راگ میں رشبھ سے پنچم پر جا کر دھیوت اور نشاد کو لمبا کر کے گانا اچھا رہتا ہے۔اس طرح گانے سے راگ کی صحیح شکل ظاہر ہوتی ہے۔اس کا اوروہی وَکر

ہے۔ گندھار اور مدھیم کی ہمیشہ سنگت رہتی ہے۔ اُستاد اس راگ کے بارے ہیں کہتے ہیں کہ اس میں گندھار اور نشاد خارج ہونے چاہئے اور دھیوت وادی سُر ہونا چاہئے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ ملہار کا کچھ حصہ چھایانٹ کا اور تھوڑا سا کومل گندھار کا استعمال کر کے نٹ ملہار بن جائے گا لیکن یہ خیال اب رائج العمل نہیں ہے۔ گوڈھ ملہار میں دھیوت اور کومل نشاد کا استعمال کم تر ہوتا ہے اور اِن سُروں پر ٹھہرنا صحیح نہیں ہے۔ اس کے برعکس نٹ ملہار میں دھیوت اور کومل نشاد پر ٹھہراو ہوتا ہے۔ اس راگ میں بھی دونوں نشاد کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس راگ کے گانے کا وقت رات کو پہلا پہر ہے۔

اس راگ میں پوروانگ میں راگ نٹ اور اُترانگ میں ملہار کا انگ ملتا ہے۔

آروہی: سارے گا مارے پا ما پا دھانی سا

اوروہی: سانی کومل دھا پا ما گا مارے سا

راگ بڈہنس

یہ کھماج تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ اس کا وادی سُر پنچم اور سموادی سُر رشبھ ہے۔ گانے کا وقت دِن کا دوسرا پہر ہے۔ اس میں گندھار خارج ہے۔ اس راگ میں مدھیم سُر عیاں طور دینا چاہئے۔ کئی اُستاد اس کو بلاول تھاٹ کی راگ مانتے ہیں کیونکہ اس میں شدھ نشاد کا بھی استعمال ہوتا ہے۔

آروہی: سارے ما پا دھانی کومل پانی سا

اوروہی: سانی کومل پا دھا پا مارے سا۔

بھیرو ٹھاٹ کے راگ

بھیرو ٹھاٹ کو گوڈ مالو میل بھی کہا جاتا ہے۔اس ٹھاٹ میں سارے کومل گا ما پا دھا کومل نی سُر ہیں۔اس ٹھاٹ میں خاص بات یہ ہے کہ رشبھ اور دھیوت کومل ہیں اور یہی سندھی پرکاش ہونے کی خاص نشانی ہے۔سندھی پرکاش ایسی راگیں ہیں جو دونوں اوقات کے ملنے پر یعنی دن اور رات کے ملنے پر گائے جاتے ہیں۔سندھی پرکاش کے راگ اترانگ وادی ہوتے ہیں۔اِن سبھی راگوں میں سب سے اہم راگ بھیرو ہے۔

راگ بھیرو

بھیرو ٹھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔دھیوت انش سُر، گرہ سُر اور وادی سُر بھی ہے۔آروہی میں رشبھ کم لگتا ہے اس راگ کے دھیوت اور رشبھ کے استعمال سے آنند آتا ہے۔اِن دونوں سُروں کے اندولن سے گانے سے خوبصورتی بڑھ جاتی ہے۔ بڑے اُستاد انہی سُروں کو سب سے پہلے سادتے تھے۔اس راگ میں کبھی کبھی کومل نی کا بھی استعمال کیا جاتا ہے اور اسکے استعمال کو کوئی غلطی نہیں مانی جاتی ہے۔ایک اصول کے طور پر جہاں مدھیم کا سُر زیادہ استعمال کیا جاتا ہے وہاں گندھار کو کم سے گایا جاتا ہے۔کچھ لوگ گندھار کو وادی سُر بنا لیتے ہیں لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے کیونکہ گندھار سُر شام کے وقت کی راگوں میں وادی سُر ہوتا ہے۔یعنی یہ شام کی راگوں کی مخصوص نشانی ہے۔اس کے برعکس بھیرو کے گانے کا وقت صبح کا ہے۔

وادی سُر: دھا کومل

سموادی سُر: رے کومل

وکرت سُر: رے کومل اور دھا کومل

گانے کا وقت: پرات کال

آروہی: سارے کومل گاما پادھا کومل نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پاما گارے کومل سا

فلمی گیت: موہے بھول گئے سانوریا فلم: بیجو بھاورا موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: جاگو موہن پیارے جاگو فلم: جاگتے رہو موسیقار: سلیل چودھری

راگ گن کلی

بھیرو تھاٹ کا اوڈو راگ ہے اس میں گندھار اور نشاد خارج ہیں۔ یہ راگ بھیرو انگ سے گانی چاہئے۔ اس راگ کا وادی سُر دھیوت ہے۔ اس راگ کو مندر اور مدھیہ سپتک میں گانا چاہئے۔ جس جگہ مدھیم اور رشبھ کی سنگت ہوتی ہے وہاں راگ جوگیا کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ جس طرح شام کو گانے والی راگوں میں نشاد اور گندھار دونوں سُروں کا خارج ہونا ٹھیک معلوم نہیں ہوتا اسی طرح صبح کے وقت کی راگوں میں دھیوت اور رشبھ دونوں سُروں کا خارج ہونا صحیح نہیں ہے۔

آروہی: سارے کومل ماپا دھا کومل سا

اوروہی: سادھا کومل پاما رے کومل سا

راگ جوگیا

بھیرو تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ اس میں گندھار سُر خارج ہے اور اُترانگ وادی راگ ہے۔ شڈج وادی سُر اور مدھیم سموادی سُر ہے۔ اس راگ کو نشاد سُر ہونے کی وجہ سے گُن کلی سے الگ ہو جاتی ہے۔ لیکن نشاد صرف اوروہی میں ہے۔ رشبھ و مدھیم اور دھیوت و مدھیم کی سنگت رہتی ہے۔ اوروہی میں پنچم کم استعمال کیا جاتا ہے۔ نشاد کو مینڈھ یا سوت سے لگانا اچھا رہتا ہے۔ اُستاد کہتے ہیں کہ یہ راگ بھیرو اور آساوری سے بنی ہوئی ہے۔ یہ راگ ٹھمری گانے کیلئے موافق راگ ہے۔

آروہی: سارے کومل ماپادھا کومل سا

اوروہی: سانی دھا کومل پامارے کومل سا

فلمی گیت: دل ایک مندر ہے فلم: دل ایک مندر ہے موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: کہہ دو کوئی نا کرے یہاں پیار فلم: گونج اُٹھی شہنائی موسیقار: وسنت ڈیسائی

راگ کلنگڑا

بھیرو تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سُر کچھ گندھار مانتے ہیں اور کچھ مدھیم لیکن عام طور پر پنچم کو وادی اور سا کو سموادی سُر مانا جاتا ہے۔ رشبھ اور دھیوت کم کرنے سے یہ راگ بھیرو سے الگ ہو جاتی ہے۔ گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔ اس راگ کو آفتاب طلوع ہونے کے وقت گانے والی راگوں میں سے خاص راگ مانی جاتی ہے۔ اس راگ میں وادی سموادی سُروں کے ساتھ گندھار سُر بہت خوب لگتا ہے۔ اس راگ میں چھوٹی چھوٹی چیزیں خوبصورت لگتی ہیں۔ یہ

راگ بلکل سیدھی راگ ہے۔

آروہی: سارے کومل گاماپادھا کومل نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پاما گارے کومل سا

نیاس کے سُر: سا، گا اور پا

راگ رام کلی

بھیرو تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس میں کومل دھیوت وادی اور کومل رشبھ سموادی سُر ہے۔ آروہی میں مدھیم اور نشاد خارج ہیں۔ کئی اس میں دونوں مدھیم کا استعمال کرتے ہیں اور کئی دونوں نشاد۔ اس کے گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔ اس راگ میں بھیروی راگ کی طرح دھیوت وادی اور رشبھ سموادی سُر ہے۔ اس طرح سے انکا فرق بہت ہی کم ہے۔ اسی لئے رام کلی میں پنچم کو آج کل وادی سُر مانتے ہیں۔ راگ بھیروا اور رام کلی میں یہ فرق ہے کہ بھیرو کا زیادہ تر الاپ مندر اور مدھیہ سپتکوں میں ہوتا ہے اور رام کلی کا الاپ مدھیہ اور تار سپتک میں ہوتا ہے۔ اس راگ میں تیور مدھیم کا استعمال پنچم کے ساتھ ہوتا ہے۔

نیاس کے سُر: سا اور پا

ماخذ راگ: بھیرو

آروہی: سارے کومل گا پا دھا کومل سا

اوروہی: سانی دھا کومل پاما گارے سا

راگ گوری

بھیرو تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس میں رشبھ وادی سُر اور گرہ بھی یہی سُر ہے اور سمووادی پنچم سُر ہے۔ گانے کا وقت شام کا ہے۔ آروہی میں دھیوت اور گندھار خارج ہیں اسلئے اس کے گانے کا وقت صبح کا نہیں رکھا گیا ہے۔ اوروہی سمپورن ہے۔ یہ راگ مدھیہ اور مندر سپتک میں گانا چاہئے۔ کئی اُستاد کہتے ہیں کہ راگ گوری میں تیور مدھیم لگانا چاہئے۔ اس خیال بھی صحیح مانا گیا ہے کیونکہ اس کے گانے کا وقت شام کا رکھا گیا ہے۔ شام کو گانے والی راگوں میں تیور مدھیم خاص طور استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر اس راگ میں تیور مدھیم رکھا گیا تو یہ پوروی تھاٹ کا راگ بن جائیگا۔ گوری راگ میں جب مندر سپتک کا نشاد لگایا جاتا ہے تو راگ کی صحیح شکل دکھائی دیتی ہے۔ سنگیت کار راگ گوری کے دو انگ مانتے ہیں ایک میں کلنگڑا کا اور دوسرے میں پوریا کا۔

آروہی: سارے کومل ماپانی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پاما گارے کومل سا

راگ للت پنچمی

بھیرو تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں پنچم خارج ہے اور اوروہی سمپورن اور وَکر ہے۔ اس راگ میں رشبھ اور دھیوت کومل ہیں۔ اس راگ میں دونوں مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس راگ میں شدھ مدھیم بہت بڑھا کر گایا

جاتا ہے۔ گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔ اس راگ میں مدھیم وادی اور شڈج سموادی ہے۔ یہ دو راگوں کے مشرن سے بنی ہوئی راگ ہے جیسا کہ نام سے پتہ چلتا ہے۔ یعنی راگ للت اور راگ پنچمی۔ اس راگ میں دونوں مدھیموں کو استعمال راگ للت انگ کی وجہ سے کیا جاتا ہے اور اوروہی میں راگ للت کا انگ چھپ جاتا ہے۔

آروہی: سارے کومل گا ما دھا کومل نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا، ما تیور پا گا، ما گا رے کومل سا

راگ ساویری

یہ بھیرو تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں گندھار اور نشاد خارج ہیں اور اوروہی سمپورن۔ اس کا وادی سُر پنچم اور سموادی سُر شڈج ہے۔ گانے کا وقت صبح کا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر کرناٹکی سنگیت کار گاتے ہیں۔ اس راگ کا اوروہی سمپورن ہونے کی وجہ سے گُن کلی اور جوگیا راگ سے الگ ہو جاتی ہے۔

آروہی: سارے کومل ما پا دھا کومل سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا ما گا رے کومل سا

راگ آنند بھیرو

بھیرو تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سُر مدھیم اور سموادی شڈج

ہے لیکن کچھ وادی سُر پنچم اور سموادی سُر شڈج کو مانتے ہیں۔ اسے مشر میل کا راگ مانا جاتا ہے کیونکہ اس کو دو تھاٹ ملا کر بنایا گیا ہے۔ اس کے پوروانگ میں بھیرو اور اترانگ میں بلاول تھاٹ ملایا ہے۔ گانے کا وقت صبح کا ہے۔ اس راگ کے نام سے پتہ چلتا ہے کہ یہ راگ آنندی اور بھیرو سے مل کر بنی ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ اس میں بھیرو اور بلاول راگوں کا میل ہے۔ اس کے پوروانگ میں بھیرو اور اُترانگ میں بلاول کا انگ ہے۔ اور وہی میں کبھی کبھی دھیوت کے ساتھ کومل نی کا بھی تھوڑا سا استعمال کیا جاتا ہے۔

آروہی: سارے کومل گاماپادھانی سا

اوروہی: سانی دھاپاماگارے کومل سا

راگ ذلیف

بھیرو تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اوروہی میں رشبھ خارج ہے۔ اس راگ کا قدیم ہندوستانی کتابوں میں کوئی ذکر نہیں ہے۔ بتایا جاتا ہے کہ اس راگ کو امیر خسرو نے ایجاد کیا ہے۔ یہ راگ بھی مشر میل ہے کیونکہ کئی تھاٹوں پر مبنی ہے۔ اس کے اُترانگ میں کلنگڑا اور بھیرو کا انگ ملتا ہے۔ دھیوت وادی اور گندھار سموادی سُر ہے۔ گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔

آروہی: سارے کومل گاماپادھانی کومل سا

اوروہی: سانی دھاکومل پا، دھاکومل ماپا، گاماسا

راگ اہیر بھیرو

یہ راگ بھیرو تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس راگ میں وادی اور سموادی سُروں میں الگ الگ رائے ہے۔کئی اس کا وادی سُر شڈج اور مدھیم سموادی مانتے ہیں اور کئی وادی مدھیم اور سموادی شڈج مانتے ہیں۔اس راگ میں مدھیم عیاں طور لگایا جاتا ہے۔اسکے پوروانگ میں بھیروانگ اور اُترانگ میں کافی تھاٹ ملتا ہے۔کئی اُستادوں نے اس راگ میں بھیرو اور کھماج راگوں کا مشرن کیا ہے اور کئی اُستادوں نے بھیرو اور کافی کا مشرن مانا ہے۔پورانگ میں بھیرو اور اُترانگ میں کھماج یا کافی ہے۔بھیروانگ زیادہ ہونے سے اس کا الاپ بھیروانگ سے ہی ختم ہو جاتا ہے۔مدھیم اور رشبھ کی سنگت اور رشبھ سُر کو ہلا کر بجانا بھیروانگ کی پہچان ہے۔یہ راگ صحیح طور پر کسی بھی تھاٹ میں نہیں بیٹھتی ہے۔بھیرو راگ کا انگ ہونے کی وجہ سے اس کو بھیرو تھات کا راگ مانا گیا ہے۔بھاوبٹ نے دس طرح کے بھیرو راگ بتائے ہیں:اوڈو بھیرو، شاڈو بھیرو، سمپورن بھیرو، بسنت بھیرو، آنند بھیرو، نند بھیرو، سورن کرشن بھیرو، گندھار پنچم بھیرو، بھولے بھیرو، رام بھیرو ۔ ان میں سے آجکل بہت ہی کم راگوں کو گایا جاتا ہے۔

آروہی: سارے کومل گاما پادھانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپاما گارے کومل سا

پکڑ: گاما رے کومل، رے کومل سا، نی کومل دھانی کومل رے کومل رے سا۔

فلمی گیت: پوچھو نہ کیسے میں نے رات بتائے فلم: میری صورت تیری آنکھیں

موسیقار: ایس۔ڈی۔برمن

فلمی گیت: سولہ برس کی بالی عمر کو سلام　　فلم: ایک دوجے کیلئے

موسیقار: لکشمی کانت پیارے لال

فلمی گیت: وقت کرتا جو وفا آپ ہمارے ہوتے　　فلم: دل نے پکارا

موسیقار: کلیان جی انندجی

راگ للت

بھیرو تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ پنچم اس میں خارج ہے۔ مدھیم اور دھیوت کی سنگت رہتی ہے۔ اس راگ میں دونوں مدھیم لگتے ہیں۔ شدھ مدھیم وادی اور شڈج سموادی ہے۔ یہ راگ اُترانگ پردھان راگ ہے۔ اور اس میں تار سپتک کی شڈج خوبصورتی بڑھاتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔ کئی اُستاد اس راگ میں شدھ مدھیم اور کئی کومل مدھیم کا استعمال کرتے ہیں۔ بات کھنڈے جی نے اس میں شدھ دھیوت مانا اور مارواتھاٹ کا راگ رکھا۔ یہ راگ کسی ایک تھاٹ کی راگ نہیں ہے۔ دونوں مدھیموں کا استعمال اس راگ کی اپنی خاصیت ہے۔ دھا کومل، ماتیور، شدھ ما اور شدھ گا کو زیادہ ترمینڈھ سے گائے بجائے جاتے ہیں اور یہ طریقہ بہت ہی خوب لگتا ہے۔ مدھیہ سپتک میں نشاد سُر کا کم استعمال ہوتا ہے اور مندر سپتک میں زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ شدھ دھیوت والے للت راگ کو اُترانگ میں سوہنی، مارواا ور پوریا راگوں سے بچانا پڑتا ہے۔ اس راگ کو مندر سپتک کے نشاد سے شروع کیا جاتا ہے۔

پکڑ: شدھ نی رے کومل، گاما، ماتیور ماشدھ گا، ماتیور دھا کومل ماتیور گا، گا ماتیور گا رے کومل سا

آروہی: نی (مندر سپتک) رے کومل گاما، ماتیور ما گا، ماتیور دھا کومل سا

اوروہی: رے کومل نی دھا کومل، ماتیور دھا کومل ماتیور ما گا، رے کومل سا۔

فلمی گیت: اک شہنشاہ نے بنوایا ایک حسین تاج محل فلم: لیڈر

موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: رین بیتی جائے فلم: امر پریم

موسیقار: دتا ٹھاکر

تھاٹ بھیروی کی راگیں

بھیروی تھاٹ کو پرانے سنگیت کار توڑی تھاٹ کہتے تھے۔ اس تھاٹ کی بنیاد راگ بھیروی سے بنی ہے جو بہت ہی عام راگ ہے۔ بھیروی تھاٹ کے سُر سارے کومل گا کومل ماپا دھا کومل نی کومل سا۔

راگ بھیروی

یہ بھیروی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس کے آروہی اور وہی میں سب سُر لگتے ہیں۔ یہ راگ اُترانگ پردھان راگ ہے۔ اس کا وادی سُر مدھیم اور سموادی شڈج سُر ہے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ اس راگ میں دھیوت وادی اور گندھار سموادی ہے۔ یہ دونوں خیال صحیح ہیں اور گلوکار کی پسند پر منحصر ہے۔ اس راگ میں دونوں رشبھ کا استعمال کر سکتے ہیں کرناٹکی سنگیت کار اسے توڈی کہتے ہیں۔ وہ اپنی بھیروی کو نٹ بھیروی تھاٹ یعنی آساوری تھاٹ پر گانے ہیں۔ بہر حال ہمارے یعنی شمالی ہندوستان کے سنگیت کے مطابق یہ خیال درست نہیں مانا جاتا۔

وادی سُر: ما

سموادی: سا

وکرت سُر: رے کومل گا کومل دھا کومل نی کومل

گانے کا وقت: صبح کا ہے۔

آروہی: سا رے کومل گا کومل ماپا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاکومل پاماگاکومل نی کومل سا

فلمی گیت: انصاف کامندر ہے یہ بھگون کا یہ گھر ہے فلم: امر

موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: لاگا چنری میں داغ فلم: دل ہی تو ہے

موسیقار: روشن

فلمی گیت: تو گنگا کی موج میں فلم: بیجو بھاورا

موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: جب دل ہی ٹوٹ گیا فلم: شاہ جہاں

موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: برسات میں ہم سے ملے تم فلم: برسات (پرانی)

موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: دوست دوست نہ رہا فلم: سنگم

موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: بول رادھا بول سنگم ہوگا کہ نہیں فلم: سنگم

موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: میرا جوتا ہے جاپانی فلم: شری 420

غزل: یہ دل یہ پاگل دل میرا گلوکار: غلام علی (آوارگی)

راگ مالکونس

اس راگ کو کچھ لوگ مال کوش کہتے ہیں لیکن مالکونث یا مالکوش یا مالکونس ایک ہی راگ ہے۔ بھیروی تھاٹ کا اوڈو اوڈو راگ ہے۔ اس میں رشبھ اور پنچم

خارج ہیں اس کا شدھ مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔اس راگ کو گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔اس راگ کو قرار سے گایا جاتا ہے۔مدھیم کو نمایاں طور پر ظاہر کرنا چاہیئے۔بڑے اُستاد اوروہی میں پنچم اور رشبھ کا گن بھی دیتے ہیں۔جسطرح کلیان تھاٹ میں رشبھ اور پنچم خارج کرنے سے ہنڈول بن جاتی ہے اُسی طرح بھیروی تھاٹ میں رشبھ اور پنچم کو خارج کرنے سے راگ مالکونس بن جاتا ہے۔اس راگ کا چلن تینوں سپتکوں میں برابر ہے۔ یہ راگ بڑا خیال ،چھوٹا خیال ،دھمار ،ترانہ،مسیت خانی اور رضا خانی گت میں گانے کے موافق ہے۔اس راگ میں اگر نشاد شدھ کیا جائے تو یہ چندرکونس بن جائے گی۔

نیاس کے سُر: سا،گا کومل اور مدھیم

ملی جلی راگ: چندر کونس

پکڑ: دھا کومل،نی کومل (دونوں مندر سپتک) ساما،گا کومل ما گا کومل سا

آروہی: سا گا کومل ما دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سا نی کومل دھا کومل ما گا کومل سا

فلمی گیت: من ترپت ہری درشن — فلم: بیجو بھاورا — موسیقار: نوشاد

راگ بھوپال

بھیروی تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔یہ راگ بہت کم گایا جاتا ہے کیونکہ بھیروی سے بچانے میں مشکل ہوتا ہے۔پنچم اور گندھار کی سنگت سے راگ میں کچھ

راگ بسنت مکھاری

یہ راگ مشر میل ہے یعنی بھیروی اور بھیرو تھاٹ کی۔ اس راگ کے پوروانگ میں بھیرو کا انگ ہے۔ اور اُترانگ میں بھیروی۔ اس کا وادی سُر دھیوت ہے اور گانے کا وقت صبح کا ہے۔

آروہی: سارے کومل گا ما پا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سا نی کومل دھا کومل پا ما گا رے کومل سا

راگ وِلاس خانی توڑی

اس راگ کو بھیروی تھاٹ کا راگ مانا گیا ہے۔ اس میں رے، گا، دھا اور نی سُر کومل لگتے ہیں۔ آروہی میں مدھیم خارج ہے اور نشاد کم لگتا ہے۔ اس کا اوروہی سمپورن ہے۔ اسی طرح سے اس کی جاتی شاڈو سمپورن ہے۔ اس کا وادی سُر دھیوت اور سموادی سُر گندھار ہے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔ اس راگ کو وِلاس خان جو کہ میاں تان سین کا بیٹا تھا نے ایجاد کی ہے۔ انہوں نے اس راگ کو بھیروی تھاٹ کا سمپوُرن راگ مانا ہے۔ لیکن اس کی چال توڑی کی طرح دکھائی پڑتی ہے۔ اس میں رشبھ اور نشاد کی سنگت رہتی ہے۔ دھیوت وادی اور گندھار سموادی سُر ہے۔ اس میں پنچم سُر کم دیا جاتا ہے۔ اس کا کومل گندھار سُر ایک شرتی کم ہے۔ اس کے آروہ میں نشاد کم استعمال ہوتا ہے۔ اس راگ کے سُر بھیروی ہیں لیکن اس کا چلن توڑی کا ہے اسی لئے اس کو بھیروی تھاٹ کی راگ مانی گئی ہے۔ اس کی

چال وکر ہونے کی وجہ سے اس کی جاتی کے بارے میں اُستادوں کی الگ الگ رائے ہے۔ کئی اس کو اوڈو اور کئی شاڈو مانتے ہیں۔ اس راگ کو بھیروی سے الگ کرنے کیلئے آروہی میں مدھیم خارج کردیتے ہیں اور کئی لوگ مدھیم کا استعمال کم کرتے ہیں۔

آروہی: سارے کومل گا کومل، ما گا کومل، پا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی (مندر سپتک) کومل دھا کومل پا دھا کومل ما گا کومل رے کومل، گا کومل ما گا کومل رے کومل سا۔

آساوری تھاٹ کی راگیں:

گرنتھوں میں جو بھیروی تھاٹ لکھا گیا ہے اُسی کو آجکل آساوری تھاٹ کہتے ہیں۔اس کے سُر یہ ہیں: سارے گا کومل ما پا دھا کومل نی کومل سا۔اس تھاٹ کو اسلئے بھیروی تھاٹ کہتے تھے کہ بھیروی کی رشبھ شدھ تھی لیکن بھیروی راگ میں آجکل کومل رشبھ رائج العمل ہے۔

راگ آساوری

یہ راگ آساوری تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔آروہی میں گندھار اور نشاد خارج ہیں۔اوروہی سمپورن ہے۔ وادی سُر اس کا دھیوت ہے۔مدھیم گرہ اور پنچم نیاس کا سُر ہے۔کچھ سنگیت کار اوروہی میں کومل رے کا بھی استعمال کرتے ہیں۔اس طرح کرنے سے یہ اصولوں کے خلاف بھی نہیں ہوتا ہے کیونکہ وِوادی سُر اوروہی میں لگائے جانے سے راگ نہیں بگڑتا۔بہر حال اس راگ میں کومل رشبھ دینا ضروری نہیں ہے۔اس راگ کا انگ اوروہی میں ہی پتہ چلتا ہے کیونکہ یہ راگ اُترانگ پردھان راگ ہے۔اُترانگ راگوں میں راگوں کی شکل اوروہی میں ہی ظاہر ہوتی ہے۔ اس راگ میں مدھیم بہت ہی کم استعمال کیا جاتا ہے۔گندھار اور پنچم کی سنگت بہت ہی خوبصورت لگتی ہے۔اس راگ کے گانے کا وقت دِن کا دوسرا پہر ہے۔

وادی سُر: دھا کومل

سموادی: گا کومل

گانے کا وقت: دن کا دوسرا پہر

آروہی: سارے ماپا دھا کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پا ما گا کومل رے سا

فلمی گیت: مجھے گلے سے لگالو بہت اُداس ہوں میں فلم: آج اور کل

موسیقار: روی

فلمی گیت: چلے جانا نہیں نین ملا کے فلم: بڑی بہن

موسیقار: حسن لال بھگت رام

راگ جونپوری

آساوری تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ اس میں گا دھا اور نی سُر کومل لگتے ہیں۔ آروہ میں گندھار خارج ہے اور اوروہی میں ساتوں سُر لگتے ہیں۔اس طرح اس کی جاتی شاڈو سمپورن ہے۔اس کا وادی سُر کومل دھا اور سموادی سُر کومل گندھار ہے۔اس کو دن کے دوسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔اس کے وادی سُر ہونے کے بارے میں اُستادوں میں اختلاف ہے۔کئی وادی سُر نشاد مانتے ہیں لوگ دھیوت مانتے ہیں۔اس کے گانے کا وقت دِن دوپہر ہے۔اس راگ کو آساوری سے اسطرح الگ کرتے ہیں کہ اس میں دونوں رشبھ کا استعمال ہوتا ہے یعنی آروہی میں شدھ اور اوروہی میں کومل رے۔ جبکہ جونپوری میں آروہی اور اوروہی میں شدھ رشبھ ہی استعمال ہوتا ہے۔یہ راگ کسی مستند کتاب میں نہیں بتائی گئی ہے بلکہ یہ راگ آساوری میں بھیر بدل کر کے سلطان حسین جونپوری نے بنایا ہے۔کچھ اُستادوں کا کہنا ہے کہ

اس راگ میں آساوری اور مدھو مادھ کا مشرن ہے۔

نیاس کے سُر: سا اور پا

ماخذ راگ: راگ آساوری

آروہی: سارے ماپادھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پاما گارے سا

فلمی گیت: میری یاد میں تم نہ آنسوں بہانا فلم: مدہوش

موسیقار: مدن موہن

فلمی گیت: جائے تو جائیں کہاں سمجھے گا کون یہاں فلم: ٹیکسی ڈرئیور

موسیقار: ایس۔ڈی۔برمن

راگ دیوگندھار

اس راگ میں دھیوت اور نشاد کومل اور دونوں گندھار کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ راگ آجکل گندھاری کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ آساوری تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں گندھار اور دھیوت کے سُر خارج ہیں اور اوروہی سمپورن ہے۔ مدھیم گرہ کا سُر ہے اور شڈج نیاس کا سُر۔ کئی اُستاد شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر لکھتے ہیں۔ اس راگ میں دھناشری اور آساوری بڑی خوبصورتی سے ملی ہوئی ہیں۔ دھناشری کا انگ آروہی میں دکھائی پڑتا ہے اور اوروہی میں آساوری انگ لگتا ہے۔ کئی کتابوں میں دیوگندھار کو بھیروی تھاٹ بتایا گیا ہے۔ جس میں گندھار اور نشاد خارج ہیں۔ کئی اس کو کافی تھاٹ کا مانتے ہیں جبکہ کرناٹکی سنگیت میں اس راگ کو بلاول تھاٹ

کا مانتے ہیں اس کے گانے کا وقت دِن کا دوسرا پہر ہے۔

وادی سُر : دھیوت کومل

سموادی سُر : گندھار کومل

آروہی: سارے ماپانی کومل دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پا، دھا کومل ماپا گا کومل رے سا، رے گا ما پا گا کومل رے سا۔

پکڑ: دھا کومل ماپا گا کومل، سارے نی کومل سارے گا ما۔

راگ سندھی بھیروی

آساوری تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ مدھیم وادی سُر ہے۔ بھیروی کو اگر پنچم کی جگہ شڈج بنا کر گائی جائے تو سندھی بھیروی کا روپ نکلتا ہے۔ مندرا اور مدھیہ سپتک کے سُروں سے اس راگ کو گانا چاہیئے۔

آروہی: سارے گا کومل ماپا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پاما گا کومل رے سا

فلمی گیت: اَج ہن نہ آئے بالم فلم: سانجھ اور سویرا موسیقار: شنکر جے کشن

فلمی گیت: چھوڑ گئے بالم فلم: برسات (پرانی) موسیقار: شنکر جے کشن

راگ دیشی

یہ ایک پرانی راگ ہے اس کا ذکر پرانی کتابوں میں ہے۔ آساوری تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں گندھار اور دھیوت خارج ہیں اوروہی سمپورن۔ شڈج اور مدھیم کی سنگت اور گندھار کو کمپت کرنے سے اس راگ کی خوبصورتی بڑھ جاتی ہے۔ رشبھ اور نشاد کی سنگت اس راگ میں خوب جچتی ہے۔ اس کے اُترانگ میں آساوری اور پوراانگ میں سارنگ سے ملتی ہے۔ کئی گلوکار کومل دھیوت کے بجائے شدھ دھیوت استعمال کرتے ہیں۔ اس راگ میں کومل دھیوت کا کم استعمال کیا جاتا ہے۔ اس راگ میں سا اور پا سُر کی مینڈھ کی بڑی اہمیت ہے۔ اس راگ کا چلن وکر ہے لیکن صرف مدھیہ سپتک کے پوروانگ میں اس کا چلن سیدھا ہے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔ اس راگ کی جاتی شاڈو سمپورن ہے۔ اس کا وادی پنچم اور سموادی رشبھ سُر ہے۔

نیاس کے سُر: سا اور پا

آروہی: سارے ماپانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پاما گا کومل رے سا

پکڑ: رے گا کومل سارے سانی کومل سانی کوسانی کومل سا (مندر سپتک)۔

ملتی جلتی راگ: راگ بروا اورراگ تلک کامود

فلمی گیت: آج گاوت من میرو جھوم کے فلم: بیجو بھاورا موسیقار: نوشاد

راگ درباری کانڑہا

درباری کانہڑا یا صرف راگ درباری ہندوستانی راگ ہے اور یہ کانہڑا خاندان کی راگ ہے۔کانہڑا ایسی راگوں کو کہتے ہیں جن کا وجود کرناٹک سنگیت سے ہوا ہو۔اس راگ کا پہلا نام کرناٹ تھا جو کرناٹکی سنگیت میں گائی بجائی جاتی تھی۔ کہا جاتا ہے کہ تان سین نے اکبر بادشاہ کے زمانے میں راگ کرناٹ (کانہڑا بگڑا ہوا نام) تان سین نے الگ طریقے سے گائی۔اکبر بادشاہ کو یہ راگ بڑی پسند آئی جس کی وجہ سے اکبر بادشاہ نے اس راگ کو دربار میں بار بار گوایا جس کی وجہ سے اس راگ کا نام درباری (درباری کانڑہا) رکھا گیا۔درباری فارسی لفظ ہے جس کا معنی شاہی دربار ہے۔ یہ آساوری تھاٹ کا سمپورن شاڈو راگ ہے۔ یہ راگ الاپ پردھان راگ ہے۔اس کے گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔اس کی خاصیت مندر سپتک میں گانے کی ہے۔گندھار آروہی میں بہت کم لگتا ہے اور آروہی میں دھیوت خارج ہے۔مدھیہ سپتک کا رشبھ اس کا وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔اس راگ میں نشاد اور پنچم کی سنگت رہتی ہے۔رِشبھ کو آندولت کیا جاتا ہے۔اس راگ کو وِلمبھت لَے میں گانا ٹھیک رہتا ہے۔

آروہی: نی کومل (مندر سپتک) سا رے ما پا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل پا گا کومل مارے سا

فلمی گیت: یہ ہوا یہ رات چاندنی فلم: سنگدل موسیقار: سجاد

فلمی گیت: جھنک جھنک تورے باجے پائلیا

فلمی گیت: او دُنیا کے رکھوالے فلم: بیجو بھاورا

راگ اڈھانا

آساوری تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس میں گا کومل، دھا کومل اور دونوں نشاد کا استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس کا وادی سُر تار سپتک کا سا اور سموادی پنچم ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔ آروہ میں گندھار خارج ہے اور اوروہی میں وکر۔ اس کی جاتی شاڈو سمپورن ہے۔ اس راگ کے بارے میں لوچن کوی نے اپنی کتاب راگ ترنگنی میں کیا ہے۔ کچھ وقت پہلے اس راگ میں شدھ دھا کا استعمال کیا جاتا تھا اسی لئے کئی گرنتھوں میں کافی تھاٹ بتایا گیا ہے اور اس میں کومل دھیوت استعمال نہیں کرتے تھے۔ آجکل اس میں کومل دھیوت استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن چونکہ اس راگ میں مدھیم گرہ کا سُر ہے اور شڈج وادی سُر ہے۔ اسی لئے اس راگ میں راگ سارنگ کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ مدراس میں بھی اس راگ کو اڈانا کہتے ہیں لیکن وہ اسے کھماج تھاٹ کا راگ مانتے ہیں جس طرح درباری میں منداور مدھیہ سپتک کے سُروں میں گانے میں مزا آتا ہے اُسی طرح اڈھانا راگ کو بھی ان سپتکوں میں گانے میں خوب مزا آتا ہے۔

آروہی: سا رے ما پا دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سا نی کومل پا گا کومل ما رے سا

پکڑ: ما پا دھا کومل نی شدھ سا، دھا کومل نی کومل پا ما پا گا کومل ما رے سا

فلمی گیت: رادھکا تونے بانسری چرائی فلم: بھائی بھائی موسیقار: مدن موہن

راگ کھٹ

آساوری تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس میں دونوں دھیوت، دونوں نشاد اور کومل گندھار کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کا وادی سُر پنچم اور سموادی شڈج ہے۔ گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔ اس میں مدھیم گرہ کا سُر ہے۔ پنچم نیاس ہے۔ یہ راگ سنکیرن ہے یعنی کئی راگوں سے بنی ہوئی ہے۔ اُستادوں کا کہنا ہے کہ یہ چھے راگوں سے مل کر بنی ہوئی راگ ہے اسی لئے اس کو راگ کھٹ کہتے ہیں۔ کھٹ کا مطلب چھے ہوتا ہے۔ یہ راگ مشر میل ہے یعنی کئی تھاٹوں کی راگ ہے۔ یہ اُترانگ پردھان راگ ہے۔ کچھ اُستاد اس میں شدھ گندھار اور کچھ شدھ دھیوت کا استعمال کرتے ہیں۔ اس راگ میں پوروانگ میں بھیروی انگ دکھائی دیتا ہے اور اُترانگ میں آساوری جھلکتی ہے۔

آروہی: نی سا گا کومل ما پا، دھا کومل نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا کومل پا، دھاما، گارے کومل سا

راگ میرابھائی کی ملہار

آساوری تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس راگ کو میرابھائی نے بنایا تھا۔ یہ راگ کئی راگوں سے بنی ہوئی راگ ہے۔ اس راگ میں اڈھانا اور ملہار کا انگ ہے۔ دونوں گندھار دھیوت اور نشاد سُر لگتے ہیں۔ وادی سُر مدھم اور سموادی شڈج ہے۔

آروہی: نی سا رے ما رے نی کومل دھانی سا

اوروہی: سادھا کومل نی کومل پا، ماپا، گاما، پا گاکومل، مارے سا

تھاٹ توڈی

پرانی کتابوں میں اس تھاٹ کا نام نٹ ورالی لکھا گیا ہے۔اس تھاٹ کا نام توڈی اسلئے پڑا کہ توڈی راگنی مشہور راگنی ہے۔اس تھاٹ میں سارے کومل گا کومل ماتیور پا دھا کومل نی شدھ استعمال ہوتے ہیں۔اس تھاٹ کا سب سے عام راگ توڈی ہے۔آجکل بہت سی راگیں توڈی سے بنائی گئی ہیں جو کہ مسلمان اُستادوں کی ایجاد کردہ ہیں لیکن پرانی مستند کتابوں میں اِن راگوں کا ذکر نہیں ہے بلکہ صرف ٹوڈی کا نام آتا ہے۔

راگ توڈی

اس راگ میں رے اور دھا کومل اور مدھیم تیور لگتا ہے۔اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔آروہ اور اوروہ میں ساتوں سُروں کا استعمال ہوتا ہے۔اس طرح سے اس کی جاتی سمپورن سمپورن ہے۔اس راگ کا وادی سُر دھیوت اور سموادی گندھار ہے۔یہ راگ نٹ ورالی یعنی توڈی تھاٹ کی راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ کم لگتا ہے۔کئی اُستاد گندھار کو بھی وادی سُر مانتے ہیں کیونکہ اس کے گانے کا وقت دوپہر دن کا ہے۔اسی لئے دھیوت کو وادی سُر بنائے رکھنا ضروری ہے اور گندھار کو سموادی۔اس راگ میں قرار ہے۔اسلئے وِلمبت لے میں گانا صحیح رہتا ہے۔اس راگ کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ اس کی ایجاد تان سین نے کی تھی اسی لئے اس کو میاں کی توڈی بھی کہتے ہیں۔آروہی اوروہی دونوں میں پنچم خارج کر دینے سے گُرجری

توڑی ہو جاتی ہے۔توڑی کی بہت سی راگیں ہیں۔ جیسے گرجری توڑی ،ولاس خانی توڑی، بھوپال توڑی، بہادُری توڑی، لاچاری توڑی وغیرہ۔

وادی سُر: دھا کومل

سموادی سُر: گا کومل

گانے کا وقت: دن کا دوسرا پہر

آروہی: سارے کومل گا کومل ما تیور پا دھا کومل نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا ما تیور گا کومل رے کومل سا

فلمی گیت: انسان بنو فلم: بیجو بھاورا موسیقار: نوشاد

فلمی گیت: میں تو اِک خواب ہوں فلم: ہمالیہ کی گود میں موسیقار: کلیان جی انندجی

بہادری توڑی

یہ راگ نائیک بخش کا بنایا ہوا راگ ہے۔ بن نائیک بخش سلطان بہادر گجرات کے دربار میں نوکر تھا اُس دوران انہوں نے یہ راگ بنائی۔سلطان بہادر شاہ کے نام پر اس راگ کا نام بہادری توڑی پڑا۔ یہ توڑی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔توڑی اور بہادری توڑی میں یہ فرق ہے کہ اس میں مندر سپتک کے سُر زیادہ تر استعمال کئے جاتے ہیں۔مندر سپتک کا دھیوت وادی سُر ہے اور اسی سپتک کا گندھار سموادی سُر۔ یہ راگ وِلمبھت لَے ،مندر اور مدھیہ سپتک میں گانا چاہئے۔اس میں مدھیم اور رشبھ کی سنگت رہتی ہے۔

آروہی: دھا کومل پا دھا کومل نی کومل (مندر سپتک) سا، رے کومل گا کومل، ما تیور پا، دھا کومل نی سا

اوروہی: سا نی دھا کومل ماتیور گا کومل رے کومل سا

راگ ملتانی

تو ڑی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا تیسرا پہر ہے۔ اس راگ کو پوروی تھاٹ کے راگوں سے پہلے گانا چاہئے۔ اس کی آروہی میں رشبھ اور دھیوت اسلئے خارج کئے جاتے ہیں کیونکہ اس کے گانے کا وقت تیسرا پہر ہے۔ رشبھ و دھیوت کے سُر صبح کے راگوں کی نشانی ہے۔ اوروہی میں یہ راگ سمپورن ہے۔ اس راگ میں سا سُر وادی ہے اور سموادی پنچم سُر ہے۔ اس راگ میں پنچم اور گندھار کی سنگت رہتی ہے۔ ان دونوں سُروں کو حرکت میں گانا بہت اچھا لگتا ہے۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں۔

آروہی: سا گا کومل ماتیور پا نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا ماتیور گا کومل رے کومل سا

راگ گُرجری توڑی

توڑی تھاٹ کی شاڈو راگ ہے۔ پنچم اس میں خارج ہے۔ اس راگ میں رے گا دھا کومل اور ماتیور ہے۔ دھیوت وادی اور رشبھ سموادی سُر ہے۔ گانے کا

وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔ کئی گُرجری توڈی کو سمپورن کر کے گاتے ہیں جس سے توڈی اور گجری توڈی میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ اسلئے پنچم کو خارج کر کے گانا ضروری ہے۔ اس راگ کی ابتداء گجرات سے مانی جاتی ہے اس لئے اس کو گُرجری توڈی کہا جاتا ہے۔ دوسری رائے یہ ہے کہ راجہ مان سنگھ تومار کی گُرجری رانی نے اس راگ کی ابتداء کی اسی لئے اس کو گرجری توڈی کہا جاتا ہے۔ اُترانگ پردھان راگ ہونے کے باوجود اس کو تینوں سپتکوں میں گایا جاتا ہے۔ گرجری توڈی اور میاں کی توڈی میں صرف پنچم کا فرق دکھائی دیتا ہے لیکن اس کے علاوہ گرجری توڈی میں رشبھ توڈی کے مقابلے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یہ پرانی راگ ہے لیکن یہ آجکل کے حساب سے بلکل الگ ہے۔

آروہی: سارے کومل گا کومل ماتیور دھا کومل نی سا

اوروہی: سانی دھا کومل ماتیور گا کومل رے کومل سا۔

پکڑ: نی دھا ماتیور گا کومل رے کومل گا کومل رے کومل سا

فلمی گیت: ایک تھا بچپن فلم: آشیرواد موسیقار: سلیل چودھری

گیا ہے۔ آروہی میں گندھار اور دھیوت خارج کیا جاتا ہے۔ اور اوروہی سمپورن ہے۔ اس کا رشبھ وادی سُر اور پنچم سموادی۔ کئی اُستاد پنچم کو وادی اور شڈج کو سموادی مانتے ہیں۔ کرناٹکی سنگیت کار اس کو کافی تھاٹ کا راگ مانتے ہیں۔ اس راگ میں قرار ہے اسلئے اس کو وِلمبھت لے میں گانا ٹھیک رہتا ہے۔ گانے کا وقت شام کا ہے کچھ اُستادوں کی رائے ہے کہ شری راگ میں دھیوت کو سموادی کرنا چاہئے۔

آروہی: سارے کومل ماتیور پانی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پاماتیور گارے کومل سا

راگ ہنس نارائین

پوروی تھاٹ کا اوڈو شاڈو راگ ہے۔ آروہی میں دھیوت اور نشاد خارج ہیں اور اوروہی میں صرف دھیوت خارج ہے۔ شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ گانے کا وقت تیسرا پہر ہے۔

آروہی: سارے کومل گاماتیور پاسا

اوروہی: سانی پاماتیور گارے کومل سا

راگ مالوی

یہ پوروی تھاٹ کی سمپورن راگنی ہے۔ آروہی میں نشاد اور اوروہی میں دھیوت کم لگتا ہے۔ اسلئے شاڈو شاڈو کر کے گائی جاتی ہے۔ یہ راگ شری انگ سے گائی

جاتی ہے اور شری کی طرح اس میں بھی رشبھ وادی سُر ہے۔ اس کے گانے کا وقت شام کا ہے۔ جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ سندھی پر کاش راگوں میں گندھار اور پنچم سُروں کی سنگت اچھی لگتی ہے۔ اس لئے بڑے اُستاد یہ سنگت اس راگ میں بھی دکھاتے ہیں ہیں۔ کئی کتابوں میں اس راگ کو ماروا تھاٹ میں لیا گیا ہے اور دھیوت کو شدھ بتایا گیا ہے اور کہیں کھماج تھاٹ کی راگ بتائی گئی لیکن یہ خیال پرانے زمانے کے ہیں۔

آروہی: سارے کومل گا ماتیور پا، ماتیور دھا کومل سا

اوروہی: سانی پا ماتیور گا رے کومل سا

راگ گوری

اس راگ میں رشبھ اور دھیوت کومل اور باقی سُر شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہی میں گندھار اور دھیوت خارج ہیں اور اوروہی میں سارے سُر استعمال ہوتے ہیں اسلئے اس کی جاتی اوڈو سمپورن ہے۔ اس میں وادی سُر رشبھ اور پنچم سموادی ہے۔ یہ راگ ایک خیال کے طور پر بھیروی تھاٹ پر مبنی ہے۔ دوسرے خیال کے مطابق پوروی تھاٹ کی بتائی گئی ہے۔ گانے کا وقت شام کا چوتھا پہر ہے۔ اس راگ میں شری اور کلنگڑا راگ کا رنگ ملتا ہے۔ پوروانگ میں کلنگڑا اور اُترانگ میں شری۔ مندر سپتک کا نشاد بہت ہی خوبصورت لگتا ہے۔

آروہی: سارے کومل ماتیور پانی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا ما تیور رے کومل سا

راگ دیپک

پوروی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ خارج ہے اور اوروہی میں نشاد خارج ہے۔ شڈج اس میں وادی سُر ہے اور گانے کا وقت دن کا چوتھا پہر ہے۔ کچھ اُستاد اسے کلیان تھاٹ کا مان کر نشاد خارج کرتے ہیں۔ کئی اس کو بھیرو تھاٹ کا مانتے ہیں جس حساب سے اس میں مدھیم اور نشاد خارج کرتے ہیں اور شڈج وادی سُر مانتے ہیں۔ اس راگ کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ اب یہ راگ ہے ہی نہیں۔ یہ بات غلط ہے۔ اس راگ کے متعلق مشہور ہے کہ نائیک گوپال کو اکبر بادشاہ نے اس راگ کے گانے کا حکم دیا تو اس نے گردن کے برابر دریا میں کھڑے ہو کر اس راگ کو گایا۔ پانی بتدریج گرم ہونے لگا۔ اس نے گانے کا سلسلہ برابر جاری رکھا۔ اس کے تمام بدن سے شعلے نکلنے لگے اور وہ جل کر مر گیا۔ بتایا جاتا ہے کہ میاں تان سین آخری شخص ہے جس نے اس راگ کو گایا اور آگ لگ گئی۔

آروہی: سا گا ماتیور پا دھا کومل نی سا

اوروہی: سا دھا کومل پا، ماتیور گا رے کومل سا

راگ جیتا شری

یہ راگ پوریا تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس کی آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اور اوروہی سمپورن۔ کچھ اُستاد گندھار کو وادی سُر مانتے ہیں کئی شڈج کو۔ گانے کا وقت دن کا چوتھا پہر ہے۔ کچھ لوگ اسے صبح کی راگ مانتے ہیں اور

کئی اُستاد اس میں شدھ دھیوت لگا کر مارواتھاٹ کا مانتے ہیں۔اس راگ میں براری ،دیش کار اور دول شری کا مشرن ہے۔اس راگ کا روپ بلکل الگ ہے کیونکہ شام کو گانے والی راگوں میں یہ اکیلی راگ ہے جس کے آروہی میں رے اور دھا خارج ہیں۔اس راگ میں راگ جیت اور راگ شری کا مشرن ہے۔اس کے پوروانگ میں جیت اور اُترانگ میں شری راگ ہے۔یہ سندھیا کالین سندھی پرکاش راگ ہے۔سندھی پرکاش راگوں کے لئے کومل رشبھ اور شدھ گندھار کے سُروں کا ہونا ضروری ہے۔اس کا چلن تینوں سپتکوں میں برابر کا ہوتا ہے۔اس راگ میں بڑا خیال، چھوٹا خیال اور ترانہ وغیرہ گایا جاتا ہے لیکن ٹھمری نہیں گائی جاتی ہے۔

وادی سُر: گندھار

سموادی سُر: نشاد

آروہی: سا گا ماتیور پانی سا

اوروہی: سانی دھا کومل پا ماتیور گا رے کومل سا

پکڑ: سا گا پا، دھا کومل ماتیور پا، سا رے کومل نی دھا کومل پا، ماتیور گا رے کومل سا

راگ پوریا دھناشری

یہ پوریا تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس کا وادی سُر پنچم اور سموادی شڈج ہے۔اس کے گانے کا وقت دن کا چوتھا پہر ہے۔یہ راگ پوریا اور دھناشری سے مل کر

بنی ہوئی راگ ہے۔ شدھ مدھیم نہ ہونے اور پنچم وادی سُر ہونے کی وجہ سے راگ پوریا سے الگ ہوجاتی ہے۔ اس راگ میں شری راگ کا انگ بھی نہیں پایا جاتا ہے۔ پرج اُترانگ وادی راگ ہے جبکہ پوریا دھنا شری پوروانگ وادی کا راگ ہے۔ پوریا دھنا شری اور بھیم پلاسی کا فرق کرنے کیلئے بھیم پلاسی کو کافی تھاٹ میں گایا جاتا ہے۔ پوریا تھاٹ میں گا کر یہ راگ دراصل دھنا شری راگ ہے۔ اس راگ میں پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔

آروہی: نی رے کومل گا ماتیور پا دھا کومل پانی سا

اوروہی: رے کومل نی دھا کومل پا ماتیور گا' ماتیور رے کومل گا، رے کومل سا۔

پکڑ: نی رے کومل گا ماتیور پا، دھا کومل پا، ماتیور گا ماتیور رے کومل گا ، رے کومل سا

غزل: رنگ اور نور کی بارات کسے پیش کروں گلوکار: محمد رفیع

راگ پرج

پوروی تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ اس میں رے دھا کومل اور دونوں مدھیم کا استعمال ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا آخری پہر ہے۔ یہ آروہی اور اوروہی میں سمپورن ہے۔ اُترانگ پردھان راگ ہونے کی وجہ سے اس میں تار سپتک کا شڈج خوبصورت لگتا ہے۔ کتابوں میں اس میں شدھ مدھیم لکھا گیا ہے لیکن عملی طور تیور مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں کبھی کبھی دونوں مدھیم کا استعمال ہوتا

ہے۔ یہ راگ چونکہ رات کا راگ ہے اس لئے اس میں تیور مدھیم کا ہونا صحیح نہیں ہے۔
یہ راگ تیز لے میں گانے والی راگوں میں سے ہے اس لئے چھوٹی چیزیں
اس میں اچھی لگتی ہیں۔ یہ راگ بسنت سے ملتی ہے لیکن اس میں شڈج وادی سُر ہے
اور نشاد کو عیاں طور ظاہر کیا جاتا ہے جس سے یہ راگ بسنت سے الگ ہو جاتی ہے۔
دوسرا فرق یہ ہے کہ بسنت کی آروہی میں پنچم خارج ہے اور پرج سمپورن ہے۔

آروہی: نی سا گا ما تیور پا دھا کومل پا، ما تیور دھا کومل نی سا

اوروہی: سا نی دھا کومل پا ما تیور پا دھا کومل پا، گا ما گا، ما تیور گا رے کومل سا۔

پکڑ: سا نی دھا کومل پا، ما تیور پا دھا کومل پا، گا ما گا

راگ بسنت

پوروی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں دونوں مدھیم اور رشبھ
دھیوت کومل لگتے ہیں۔ آروہی میں رشبھ اور پنچم خارج ہیں اور اسکی جاتی شاڈو سمپورن
ہے۔ اس کا وادی سُر تار شڈج اور سموادی پنچم ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا
آخری پہر ہے اور موسم بسنت ہے۔ مدھیم اور گندھار کا استعمال بار بار ہوتا ہے۔
کچھ اُستاد اس راگ کو پوروانگ میں للت کا انگ شدھ مدھیم لگا کر دکھاتے ہیں جس
سے اس کا روپ پرج سے الگ ہو جاتا ہے۔

آروہی: سا گا ما تیور دھا کومل رے کومل سا نی سا

وکرت سُر: رے کومل، ما تیور

گانے کا وقت: دن کا آخری پہر

آروہی: نی رے کومل گا ما تیور دھانی رے کومل سا

اوروہی: رے کومل نی دھا ما تیور گا رے کومل سا

پکڑ: نی رے کومل گا ما تیور دھا، ما تیور گا رے کومل

راگ پوریا

مارواتھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ اس میں کومل رے اور تیور مدھیم کا استعمال کیا جاتا ہے۔ پنچم اس میں خارج ہے گندھار وادی اور نشاد سموادی سُر ہے۔ اس راگ میں اچھے اُستاد مندر سپتک میں گندھار تک جاتے ہیں۔ عام طور پر یہ راگ مندر اور مدھیہ سپتک میں ہی گائی جاتی ہے۔ اس راگ میں پوروانگ سُروں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ اس لئے اسکے گانے کا وقت صبح کا ہے۔ اگر اسی راگ کو اُترانگ کے سُروں پر زور دیا جائے تو یہ سوہنی راگ بن جائے گی۔ اس راگ میں نشاد رشبھ اور رشبھ مدھیم کی سنگت اچھی رہتی ہے۔ مندر سپتک کے نشاد اور دھیوت پر جب گائیک جاتا ہے تو راگ کا روپ دکھائی پڑتا ہے۔ مندر سپتک کا نشاد وغیرہ سُر لگانے سے یہ راگ مارو ا سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس بات کو ذہن نشین کر کے رکھنا چاہئے کہ مارواراگ میں رشبھ اور دھیوت وادی سموادی سُر ہیں اور ان ہی سُروں پر زیادہ زور رہنا چاہئے۔ اسی طرح پوریا راگ میں گندھار اور نشاد وادی سموادی سُر ہیں اور اس راگ میں انہیں

سُروں پر زیادہ زور رہتا ہے۔ پوریا راگ کئی اور طرح کی بھی ہیں۔

۱۔ پوریا اور للت مل کر ہنڈولی پوریا بنتی ہے۔

۲۔ بھیرو اور پوریا ملانے سے بھیرو پوریا بنتی ہے۔

۳۔ للت اور بہاگڑا ملانے سے پوریا بہاگڑا بنتی ہے۔

۴۔ ہنڈول اور دھناشری سے پوریا دھناشری بنتی ہے۔

۵۔ للت اور یمن سے یمنی پوریا بنتی ہے۔

ان میں سے آجکل صرف پوریا دھناشری ہی عام راگ ہے۔

آروہی: نی رے کومل گا ماتیور دھا، نی رے کومل سا

اوروہی: رے کومل نی ماتیور دھا گا ماتیور گا رے کومل سا

پکڑ: گا ماتیور دھا گا ماتیور گا، ماتیور رے کومل گا، رے کومل سا، نی دھانی (مندر سپتک) رے کومل سا

راگ جیت

ماروا تھاٹ کا اوڈو راگ ہے۔ اس راگ میں رے کومل اور باقی سارے شدھ سُر استعمال ہوتے ہیں۔ اس میں مدھیم اور نشاد خارج ہیں اس کا وادی سُر پنچم اور سموادی شڈج ہے۔ گانے کا وقت شام کا ہے۔ کئی گلوکار اوروہی میں تیور مدھیم بھی استعمال کرتے ہیں اور کئی اسکو کلیان تھاٹ میں گاتے ہیں۔ لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے کیونکہ اس طرح سے راگ دیشکار کا روپ بن جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو راگ جیت

تین طریقوں کی راگ ہے۔

۱۔ جیت راگ جس میں رشبھ کومل اور باقی سارے سُر شدھ ہیں۔

۲۔ جس میں رے اور ما وَکرت اور باقی سُر شدھ۔یعنی رے کومل اور ماتیور۔

۳۔ دونوں رشبھ، دونوں دھیوت اور باقی سُر شدھ

ان تینوں میں سے عام طور پر پہلی قسم کی راگ جیت یعنی کومل رشبھ اور باقی سارے سُر شدھ رواج میں ہے۔

آروہی: سارے کومل گا پادھا سا

اوروہی: سا پا دھا گا پا گا رے کومل سا

راگ بٹیار

اس راگ کو کئی بلاول تھاٹ کا راگ مانتے ہیں لیکن یہ ماروا تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس راگ میں رشبھ کومل اور دونوں مدھیم کا استعمال ہوتا ہے۔اس کا چلن وَکر ہے۔آروہی میں نشاد کم لگتا ہے۔اس میں مدھیم سُر وادی ہے اور شڈج سموادی سُر ہے۔یہ راگ اُترانگ پردھان ہے۔اس راگ میں مدھیم کو عیاں طور پر دکھانا چاہئے۔مدھیم نیاس کا سُر بھی ہے اور اوروہی میں دھیوت سے جب مدھیم پر آتے ہیں تو بہت ہی خوب لگتا ہے۔یہ راگ کلنگڑا ،للت اور پرج راگ سے مل کر بنا ہے۔اس راگ میں آروہی میں رشبھ کم لگتا ہے اور اس کا اوروہی وَکر ہے۔یہ راگ کھماج تھاٹ پر بھی گایا جاتا ہے۔

آروہی: سارے کومل سا، گاماتیور دھاسا

اوروہی: سانی دھاپا، ما، گا ماتیورگا، رے کومل سا

پکڑ: سادھا ' دھاپا، پاما ' پاگا، پاگارے کومل سا

راگ پنچم

مارواتھاٹ کاسمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں رشبھ کومل، دونوں مدھیم اور باقی شدھ سُر استعمال کئے جاتے ہیں۔ مدھیم اس میں وادی سُر اور سموادی شڈج ہے۔ گانے کا وقت رات کا آخری پہر ہے۔ یہ راگ بھی اُترانگ وادی راگ ہے۔ مدھیم شڈج ہونے سے للت کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ اس راگ کا روپ بھٹیار سے ملتا جلتا ہے۔ رشبھ کے خارج ہونے سے یہ راگ بھٹیار سے الگ ہو جاتی ہے۔

آروہی: سارے کومل گا، ما پاگا 'ماتیوردھاسا نی سا

اوروہی: سانی رے کومل نی دھا، پاما تیوردھاماتیورگا، پاگا رے کومل سا

راگ سوہنی

مارواتھاٹ کا راگ ہے۔ اس راگ میں رے کومل، ماتیور اور پنچم خارج ہے۔ آروہ میں رے، پا اور اوروہ میں صرف پنچم خارج ہے جس کی وجہ سے اس کی جاتی اوڈو شاڈو بن جاتی ہے۔ یہ راگ اُترانگ پردھان ہے اس لئے اس میں دھیوت وادی سُر ہے اور گندھار سموادی سُر۔ اس کے گانے کا وقت رات کا آخری پہر

ہے۔اس راگ میں دھیوت اور گندھار کی سنگت ہے جس سے راگ کا روپ دکھائی پڑتا ہے۔رات کے پچھلے پہر کا راگ ہونے کی وجہ سے اس کی خصوصیت تار سپتک کے شڈج پر ہے۔سنگیت کا اصول ہے جوں ہی رات ختم ہوتی جائیگی ویسے ہی گانے کا مزا اوپر کے سُروں میں آتا ہے۔ مدھیہ اور مندر سپتک کے سُروں میں گانے سے یہی راگ پوریا ہو جاتی ہے۔ یہ راگ پرانی کتابوں میں نہیں لکھی گئی ہے لیکن ایک خوبصورت راگ ہونے کی وجہ سے اس راگ کو عام طور پر گایا جاتا ہے۔

آروہی: سا گا ما تیور دھانی سا

اوروہی: سا رے کومل سا، نی دھا، ما تیور گا ما تیور گا ما تیور گا، رے کومل سا

پکڑ: سا، نی دھانی دھا ما تیور گا، ما تیور دھانی سا رے کومل سا۔

راگ پوریا کلیان

مارواتھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔اس راگ میں رشبھ کومل اور مدھیم تیور ہے۔ اس کا وادی سُر گندھار اور سموادی نشاد ہے۔ مارواور کلیان تھاٹ کے ملانے سے یہ راگ بنا ہے۔یعنی یہ مشر میل راگ ہے۔کئی کتابوں میں پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر مانا گیا ہے۔نشاد آروہی میں وَکر ہے۔گانے کا وقت رات کا آخری پہر ہے۔

آروہی: نی رے کومل گا، ما تیور پا، دھانی سا

اوروہی: سانی دھانی پا، ما تیور گا، رے کومل ما تیور گا، رے کومل سا

پکڑ: پا دھانی دھا پا، ما تیور گا، رے کومل ما تیور گا، رے کومل سا۔

کافی تھاٹ کی راگیں:

اس تھاٹ کو کتابوں میں ہر پریا میل کے نام سے لکھا گیا ہے۔ اس تھاٹ کے سُر سارے گا کومل ماپادھانی کومل سا ہیں۔ آجکل اس تھاٹ کو مشہور راگ کافی پر رکھا گیا ہے۔ اس تھاٹ کے راگ دوپہر دن اور دوپہر رات گئے تک گائے جاتے ہیں۔ کیونکہ اس تھاٹ کی راگوں میں گا اور نی کومل ہیں۔ کئی کتابوں میں اس تھاٹ کو شری راگ کا تھاٹ بھی کہتے ہیں کیونکہ شری راگ کرناٹکی سنگیت میں اسی تھاٹ میں گائی جاتی ہے۔

راگ کافی

یہ کافی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس کی آروہی اور اوروہی بہت سیدھی ہے۔ پنچم اس میں نیاس کا سُر ہے۔ سننے والوں کو اسی (پنچم) سُر کو سنتے ہی راگ کا پتہ چلتا ہے۔ اس راگ میں پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ کئی گائیک اس میں شدھ گا بھی لگاتے ہیں۔

وادی سُر: پنچم

سموادی: سا

گانے کا وقت: رات کا مدھیہ پہر

آروہی: سارے گا کومل ماپادھانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپاما گا کومل رے سا

قلمی گیت: غیروں پہ کرم اپنوں پہ ستم قلم: آنکھیں

غزل: تم نہیں غم نہیں شراب نہیں گلوکار: جگجیت سنگھ

راگ دھناشری

کافی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اور اوروہی سمپورن ہے۔ پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ دن کے تیسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔ اس راگ میں عام طور پر نشاد گرہ اور پنچم نیاس کا سُر مانا جاتا ہے۔ اس راگ میں پنچم اور گندھار کی سنگت اچھی لگتی ہے۔ اگر اس کا وادی سُر مدھیم ہو گا تو انہیں سُروں سے بھیم پلاسی راگ بن جاتی ہے۔ بھیم پلاسی کے آروہی میں بھی رشبھ اور دھیوت خارج ہیں لیکن وادی سُر مدھیم ہے۔ تیسرے پہر کی راگوں کی آروہی میں رشبھ عام طور پر کم لگتا ہے۔ استادوں نے ایسا اصول بنایا ہے کہ جن راگوں میں رشبھ اور دھیوت کم لگتے ہیں وہاں ساماپا زیادہ دیا جاتا ہے۔ دھناشری اور بھیم پلاسی میں یہ اصول پایا جاتا ہے۔

آروہی: نی کومل (مندر سپتک) سا گا کومل ماپا، نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپاما گا کومل رے سا

راگ بھیم پلاسی

کافی تھاٹ کی اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں گا اور نی کومل سُر اور

باقی سُر شدھ استعمال کئے جاتے ہیں۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اوروہی سمپورن ہے۔ مدھیم وادی سُر گرہ سُر اور نیاس کا سُر ہے۔ گانے کا وقت دن کا تیسرا پہر ہے کیونکہ اس میں وادی سُر مدھیم ہے اور آروہی میں گندھار اور نشاد ہیں۔ اس راگ میں سموادی سُر شڈج ہے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ بھیم پلاسی کی دھیوت اور رشبھ کومل ہے اور کئی اس راگ میں رشبھ بلکل چھوڑ دیتے ہے تا کہ دھنا شری سے الگ ہو جائے۔

آروہی: نی کومل (مندر سپتک) ساگا کومل ما، پانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپا ، ماپا گا کومل ما، گا کومل رے سا

پکڑ: نی کومل ساما، ماپا گا کومل ما، گا کومل رے سا

فلمی گیت: میں نے چاند اور ستاروں کی تمنا کی تھی فلم: چندر کانتا

راگ پٹ منجری

کافی تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ یہ راگ کم گائی جاتی ہے۔ آوروہی میں دھیوت اور گندھار کم استعمال ہوتے ہیں جس کی وجہ سے یہ راگ سارنگ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن سارنگ میں یہ دونوں سُر نہیں ہیں ۔ یہی فرق ان دونوں راگوں کا ہے۔ راگ پٹ منجری کا شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ ایک خیال کے مطابق اس میں دونوں گندھار ہیں اور دوسرے خیال کے مطابق یہ راگ شدھ سُروں سے گایا جاتا ہے۔ اس طرح کی پٹ منجری بلاول تھاٹ کی ہے۔ اس راگ کے گانے

قلمی گیت: غیروں پہ کرم اپنوں پہ ستم فلم: آنکھیں

غزل: تم نہیں غم نہیں شراب نہیں گلوکار: جگجیت سنگھ

راگ دھناشری

کافی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اور اوروہی سمپورن ہے۔ پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ دن کے تیسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔ اس راگ میں عام طور پر نشاد گرہ اور پنچم نیاس کا سُر مانا جاتا ہے۔ اس راگ میں پنچم اور گندھار کی سنگت اچھی لگتی ہے۔ اگر اس کا وادی سُر مدھیم ہو گا تو انہیں سُروں سے بھیم پلاسی راگ بن جاتی ہے۔ بھیم پلاسی کے آروہی میں بھی رشبھ اور دھیوت خارج ہیں لیکن وادی سُر مدھیم ہے۔ تیسرے پہر کی راگوں کی آروہی میں رشبھ عام طور پر کم لگتا ہے۔ استادوں نے ایسا اصول بنایا ہے کہ جن راگوں میں رشبھ اور دھیوت کم لگتے ہیں وہاں ساماپا زیادہ دیا جاتا ہے۔ دھناشری اور بھیم پلاسی میں یہ اصول پایا جاتا ہے۔

آروہی: نی کومل (مندر سپتک) سا گا کومل ماپا، نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپاما گا کومل رے سا

راگ بھیم پلاسی

کافی تھاٹ کی اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس راگ میں گا اور نی کومل سُر اور

باقی سُر شدھ استعمال کئے جاتے ہیں۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اوروہی سمپورن ہے۔ مدھیم وادی سُر ، گرہ سُر اور نیاس کا سُر ہے۔ گانے کا وقت دن کا تیسرا پہر ہے کیونکہ اس میں وادی سُر مدھیم ہے اور آروہی میں گندھار اور نشاد ہیں۔ اس راگ میں سموادی سُر شڈج ہے۔ کئی اُستادوں کا ماننا ہے کہ بھیم پلاسی کی دھیوت اور رشبھ کومل ہے اور کئی اس راگ میں رشبھ بلکل چھوڑ دیتے ہے تا کہ دھناشری سے الگ ہوجائے۔

آروہی: نی کومل (مندر سپتک) سا گا کومل ما، پانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپا ، ماپا گا کومل ما، گا کومل رے سا

پکڑ: نی کومل ساما، ماپا گا کومل ما، گا کومل رے سا

فلمی گیت: میں نے چاند اور ستاروں کی تمنا کی تھی فلم: چندر کانتا

راگ پٹ منجری

کافی تھاٹ کی سمپورن راگ ہے۔ یہ راگ کم گائی جاتی ہے۔ آوروہی میں دھیوت اور گندھار کم استعمال ہوتے ہیں جس کی وجہ سے یہ راگ سارنگ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ لیکن سارنگ میں یہ دونوں سُر نہیں ہیں ۔ یہی فرق ان دونوں راگوں کا ہے۔ راگ پٹ منجری کا شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ ایک خیال کے مطابق اس میں دونوں گندھار ہیں اور دوسرے خیال کے مطابق یہ راگ شدھ سُروں سے گایا جاتا ہے۔ اس طرح کی پٹ منجری بلاول تھاٹ کی ہے۔ اس راگ کے گانے

کا وقت دن کا تیسرا پہر ہے۔ یہ راگ دیس سے ملتی جلتی ہے۔ اس راگ کو گانے کی مہارت یہی ہے کہ دھیوت کو کم استعمال کر کے سارنگ کا انگ پیدا کرنا تا کہ دیس کا روپ پیدا نہ ہو۔

آروہی: سارے ماپانی سا

اوروہی: سانی کومل دھا پا ما گا کومل رے سا

راگ پٹ دیپ

یہ راگ کافی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ اور دھیوت خارج ہیں اور اوروہی سمپورن۔ اس راگ میں پنچم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ جب مندر اور مدھیہ سپتک کے سُر لئے جاتے ہیں تو اس راگ میں بھیم پلاسی کا اندیہہ ملتا ہے۔ لیکن بھیم پلاسی راگ کا مدھیم سُر وادی اور راگ پٹ دیپ میں شڈج سُر وادی ہے۔ اس راگ میں رشبھ خارج تو نہیں ہے لیکن اتنا کم لگتا ہے کہ نہ ہونے کے برابر۔ دھناشری میں رشبھ عیاں سُر ہے۔ اس راگ میں دونوں گندھار استعمال ہوتے ہیں۔

آروہی: نی سا گا کومل ماپانی سا

اوروہی: سانی دھا پا ما، گا کومل رے سا

پکڑ: گا کومل پانی سا، نی دھا پا

فلمی گیت: میگھ چھائے آدھی رات فلم: شرمیلی

راگ بہار

کافی تھاٹ کا شاڈوشاڈوراگ ہے اس میں مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔اس میں گندھار کومل اور دونوں نشاد کا استعمال کیا جاتا ہے اس راگ کو بسنت کے دنوں میں گاتے ہیں۔ دھیوت اور مدھیم کی سنگت رہتی ہے۔آروہی میں رشبھ کو خارج کرنا اور اوروہی میں دھیوت کو ورجت کرنا ضروری ہے۔آروہی میں جہاں مدھیم اور دھیوت کی سنگت رہتی ہے وہاں کچھ باگیشوری کا انگ ظاہر ہوتا ہے۔ جب آروہی میں دھیوت چھوڑ دیتے ہیں تو اڈھانا کی شکل بنتی ہے۔لیکن اڈھانا میں کومل دھیوت اور راگ بہار میں شدھ دھیوت ہے۔بہار راگ کو بہت سی راگوں کے ساتھ جوڑ دیا جاتا ہے۔یہ راگ تیز لَے میں گانے والی راگوں کی قسم میں گنا جاتا ہے اسی لئے اس کو مدھیہ اور درت لَے میں گانا چاہئے۔

آروہی: ساما، ماپا گا کومل ما، دھانی سا

اوروہی: سانی کومل پا ، ماپا، گا کومل مارے سا

پکڑ: ساما، ماپا گا کومل ما، نی کومل دھانی سا

راگ نیلم بھری

یہ راگ کرناٹکی راگ ہے اس کو پنڈت اومکار ناتھ ٹھاکر نے متعارف کرایا ہے۔اس راگ میں دونوں گندھار اور کومل نشاد استعمال کئے جاتے ہیں۔آروہ میں شڈج کے ساتھ کبھی کبھی شدھ نی بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ کافی تھاٹ کا اوڈو

سمپورن راگ ہے اوروہی میں گندھار اور نشاد خارج کرنے سے یہ راگ اوڈو سمپورن بن جاتی ہے۔ رشبھ وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ اس راگ میں شڈج اور پنچم کی سنگت رہتی ہے اور گندھار کو کمپت کر کے گایا جاتا ہے۔ استادوں کا کہنا ہے کہ اس میں دھیوت نہیں لگنا چاہئے۔ اس کی آروہی میں گائیک شدھ گندھار بھی دیتے ہیں۔ مدھومادھ اور بھیم پلاسی راگ اس سے ملتے جلتے راگ ہیں۔

آروہی: سارے ماپادھاسا

اوروہی: سانی کومل دھاپا، ماگا گا کومل رے، نی سادھانی کومل گا کومل رے سا

راگ پیلو

کافی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ اس راگ کے آروہ میں رے اور دھیوت خارج ہیں۔ یہ مشر میل راگ ہے کیونکہ اس میں دو تین تھاٹ ملتے ہیں۔ اس کے گانے کا کوئی ایک وقت نہیں ہے لیکن عام طور پر دن کے تیسرے پہر میں گائی جاتی ہے۔ گندھار وادی اور سموادی سُر نشاد ہے۔ اس راگ میں تیور کومل سبھی سُر لگائے جاسکتے ہیں یعنی شدھ کومل رے گا دھا اور نی استعمال کر سکتے ہیں۔ دھیان دینے پر اس میں راگ گوری، راگ بھیم پلاسی اور بھیروی پائے جاتے ہیں۔ یہ راگ مسلمان سنگیت کاروں نے ایجاد کی ہے۔ یہ تیز گانے والی راگوں میں سے ہے۔

آروہی: نی (مندر سپتک) ساگاماپا نی سا

اوروہی: سانی کومل دھاپا، گامادھا کومل پا، گا کومل ، رے سا

پکڑ: نی سا گا کومل رے سانی چھا کومل پا ما پانی سا (مندر سپتک کے سُر)

فلمی گیت:	چندن کا پلنا ریشم کی ڈوری	فلم:	شباب
فلمی گیت:	دیرے سے آجانا انکھین میں نندیا	فلم:	البیلا
فلمی گیت:	اے میرے ظہرہ جبیں	فلم:	وقت
فلمی گیت:	ڈونڈھو ڈونڈھو رے ساجنا	فلم:	گنگا جمنا

راگ باگیشوری

کافی تھاٹ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ اور پنچم خارج ہے اور اوروہی میں ساتوں سُر ہیں۔ مدھیم اس کا وادی اور سموادی سُر سا ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔ اگر پنچم پر زور دیا جائے تو دھناشری دکھائی پڑتی ہے۔ اگر پنچم کو خارج کیا جائے تو شری رنجنی ہو جائے گی۔ کتابوں میں دونوں گندھار کا استعمال بتایا گیا ہے۔ باگیشوری کے آروہی میں گندھار چڑھا ہوا اور اوروہی میں کومل گندھار دیا گیا ہے۔ راگ باگیشوری میں شدھ گندھار کا کُن بھی دیا جاتا ہے۔

اس راگ کی پیدائش راگ دھناشری اور راگ کانہڑھا سے ہوئی ہے۔

آروہی: سانی کومل (مندر سپتک) دھا، نی کومل (مندر سپتک) سا، ما گا، ما دھانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھا ، ما پادھا گا کومل ما گا کومل رے سا

پکڑ: دھا (مندر سپتک) نی کومل ساما، دھانی کومل دھاما، ما پادھا گا کومل، ما گا کومل رے سا

فلمی گیت: جاگ درد عشق جاگ فلم: انارکلی

فلمی گیت: ہم سے آیا نہ گیا فلم: دیکھ کبیرا روئے

راگ شہانا

کافی تھاٹ کا شاڈو سمپورن راگ ہے۔ یہ راگ مسلمان سنگیت کاروں کی دین ہے۔ یہ راگ رات کو گایا جاتا ہے۔ اس راگ میں پنچم وادی سُر ہے۔ یہ راگ اڈانا سے ملتی جلتی ہے۔ اس کو راگ اڈانا سے الگ کرنے کے لئے تھوڑی سی دھیوت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس راگ میں آروہی میں دھیوت خارج ہے۔ اس لئے یہ راگ کافی سے الگ ہو جاتی ہے۔ یہ راگ درباری اور میگھ راگوں سے بنی ہوئی راگ ہے۔

آروہی: سارے ماپانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل، دھاپا، ماپا، گا کومل مارے سا

حسینی کانڈا

کافی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ یہ راگ مسلمان اُستادوں کی بنائی ہوئی راگ ہے۔ راگ اڈھانا کی طرح مدھیم سے شروع کرتے ہیں۔ اس راگ میں اڈھانا سے زیادہ کا نہڈھا کا انگ دکھائی دیتا ہے۔ اس راگ میں شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔

آروہی: سارے گا کومل ماپا دھانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپا، گا کومل مارے سا

راگ دیوساکھ

کافی تھاٹ کا اوڈوسمپورن راگ ہے۔ اس میں مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ دھیوت اور گندھار دونوں کم لگتے ہیں۔ اس راگ میں کانہڑھا اور میگھ ملتے ہیں۔ کئی اُستاد دھیوت کو خارج کرتے ہیں۔ مدھیم نیاس کا سُر ہے۔ اس راگ میں سُہا راگ کی شکل دکھائی دیتی ہے۔ گانے کا وقت صبح ہے۔ اس راگ میں سارنگ کی شکل دکھائی پڑتی ہے۔

آروہی: سارے ماپانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاپاما گا کومل رے سا

راگ میگھ

کافی تھاٹ کا شاڈو راگ ہے۔ آروہی اوروہی میں دھیوت خارج ہے۔ شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ رشبھ حرکت سے گایا جاتا ہے۔ اس راگ میں گندھار بہت کم لگتا ہے۔ کئی اُستاد گندھار اور دھیوت کو خارج کر لیتے ہیں اس طرح کرنے سے یہ سورداسی ملہار سے بلکل الگ ہو جاتی ہے۔ سورداسی ملہار میں سارنگ کا انگ زیادہ ہے اس لئے اس راگ میں دھیوت اور گندھار خارج کرنا ٹھیک

نہیں ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ یہ دونوں سُر خارج کر کے میگھ راگ پایا جاتا ہے۔ اگر اس راگ میں مدھیم لگایا جائے تو سورداسی ملہار بن جائے گی۔ اس راگ میں مدھیم رشبھ کی سنگت رہتی ہے جس سے اس کی صحیح شکل اُبھرتی ہے۔ یہ قرار میں گانے والی راگوں میں سے ہے اور وِلبھت لے اور مدھیہ لے میں تار اور مدھیہ سپتک کے سُروں میں گاتے ہیں۔ یہ راگ بارش میں اچھی لگتی ہے۔

آروہی: سارے ماپا نی کومل سا

اوروہی: سانی کومل پا، مارے سا

غزل: محفل میں بار بار کسی پر نظر گئی گلوکار: غلام علی

فلمی گیت: کہاں سے آئی بدرا فلم: چشمِ بددور

راگ میاں کی ملہار

اس راگ کے بارے میں پرانی کتابوں میں ذکر نہیں ملتا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ راگ تان سین کی بنائی ہوئی راگ ہے اس کو میاں کی ملہار یا میاں ملہار سے جانا جاتا ہے۔ ملہار راگ کے کئی قسم ہیں جیسے سُر ملہار، گوڈھ ملہار، نٹ ملہار، رام داسی ملہار وغیرہ۔ اس کے آروہ میں ساتوں سُر اور اوروہ میں دھیوت خارج ہے۔ یہ کافی تھاٹ کا سمپورن شاڈو راگ ہے۔ اس میں گندھار کومل اور دونوں نشاد کا استعمال ہوتا ہے۔ گانے کا وقت درمیانہ رات ہے۔ بارش کے موسم میں اچھی لگتی ہے۔ شڈج وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔ گندھار پر حرکت اچھی لگتی ہے۔ نشاد اور دھیوت کو ملانے

سے اس راگ کا اصلی روپ دکھائی پڑتا ہے۔اس راگ میں دونوں نشاد کا بھی استعمال ہوتا ہے اور راگ بہار سے الگ ہوجاتی ہے۔ جہاں گندھار کو حرکت سے گایا جاتا ہے وہاں یہ راگ کانہڑ ھا لگتی ہے لیکن مدھیم اور رشبھ کی سنگت سے ملہار کا انگ بنا رہتا ہے۔ مدھیم کو عیاں طور پر ظاہر کرنا ضروری ہے۔اس راگ میں پنچم اور نشاد کی بھی سنگت رہتی ہے۔

آروہی: سارے ماپانی کومل دھانی سا

اوروہی: سانی کومل پا، گا کومل مارے سا

فلمی گیت: بولے رے پپی ہرا فلم: گڈی موسیقار: وسنت ڈیسائی

راگ شدھ سارنگ

کافی تھاٹ کا اوڈو شاڈو راگ ہے۔آروہ میں دھیوت اور گندھار خارج ہیں اور اوروہی میں گندھار خارج ہے۔ اس راگ میں دونوں مدھیم اور باقی شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ رشبھ وادی سُر اور پنچم سموادی ہے۔ دھیوت عیاں سُر ہے۔ کرناٹکی سنگیت میں اس راگ میں شدھ گندھار اور تیور مدھیم بھی استعمال ہوتے ہیں۔

آروہی: نی سارے ماتیور پا، دھاپانی سا

اوروہی: سانی دھاپاماتیور پامارے نی سا

پکڑ: رے ماتیور پا، مارے سانی دھاسانی رے سا

راگ بندرابنی سارنگ

کافی تھاٹ کا اوڈو اوڈو راگ ہے۔ دھیوت اور گندھار خارج ہیں۔ اس میں دونوں نشاد کا استعمال ہوتا ہے۔ آروہی میں شدھ نشاد اور اوروہی میں کومل نشاد استعمال ہوتا ہے۔ کئی اُستاد اوروہی میں دھیوت کا کن دیتے ہیں۔ اس میں رشبھ وادی اور پنچم سموادی سُر ہے۔

آروہی: نی سارے ماپانی سا

اوروہی: سانی کومل پامارے سا

پکڑ: نی سارے، مارے، پامارے نی سا

راگ شری رنجنی

کافی تھاٹ کا اوڈو شاڈو راگ ہے۔ آروہی میں رشبھ اور پنچم خارج ہیں اور اوروہی میں پنچم خارج ہے۔ مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ یہ راگ باگیشوری راگ سے ملتی جلتی ہے لیکن باگیشوری کے اوروہی میں پنچم استعمال ہوتا ہے۔ اِن دوراگوں میں یہی ایک فرق ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہی: ساگاکومل مادھانی کومل سا

اوروہی: سانی کومل دھاماگاکومل رے سا

راگ رام داسی ملہار

اس راگ کا ذکر پرانی کتابوں میں نہیں ملتا ہے۔ یہ راگ اکبر کے زمانے میں بنارس کے بڑے رام داس جی گائیک نے ایجاد کی ہے اور اُسی کے نام سے جانی جاتی ہے۔ یہ کافی تھاٹ کا سمپورن راگ ہے۔ اس میں دونوں گندھار اور دونوں نشاد استعمال ہوتے ہیں۔ شدھ گندھار اور نشاد صرف آروہی میں استعمال ہوتے ہیں۔ مدھیم وادی اور شڈج سموادی سُر ہے۔ گانے کا موسم برسات ہے۔

آروہی: نی سا رے گا ما، پا گا کومل ما، نی پا نی سا

اوروہی: سا نی کومل دھا نی کومل پا گا کومل مارے سا

نمبرشمار	نام کتاب	مصنف
24	راج ترنگنی	ٹھاکر اچھر چند
25	Bhatkhande's Contribution of Music	سوبھانا نائیر
26	جامع النغمات	ایم محتشم، لکھنوء
27	رسالہ آج کل	اگست 1956ء
28	ہندوستانی موسیقی	ایم۔ الیف۔ اسلام، الہ آباد
29	The Valley of Kashmir	والٹر آر لارینس
30	سرمایۂ عشرت 1895ء	صادق علی خان



Mr. Mohammad Amin Lala is working as Assistant Director in Department of Information & Technology, Ministry of Communication & Information Technology Government of India. He has done his Masters Degree in Commerce from The University of Kashmir, Srinagar. He has completed his Advanced Diploma in Indian Classical Music in 1983 from Akhil Bhartiya Gandharav Mahavidhyalaya Mandal, Bombay. Being an amateur musician and honoured with Grade -B in Violin from All India Radio, he has been associated with Doordarshan Kendra Srinagar and Radio Kashmir, Srinagar since 1981. He has accompanied with well-known musicians of the Valley. A renowned Classical Musician, Composer, Sitar Player, Vocalist, Mr. Kakaji Safaya, has been his teacher. An eminent Violinist, Late Dr. Arjumand Durani, played in Orchestras at Germany and other Western Countries, taught him Staff Notation and Violin in Western Style. He has a deep knowledge of Indian Classical Music.

KITAB-ul-MOSIQUI

Brief Contents

Lala Publishers, 348 - Lal Nagar (Methan Road), Near Gousia Masjid,

Chanapora-Srinagar (J&K)

email: lala_mohdamin@yahoo.com

Rs. 500/-